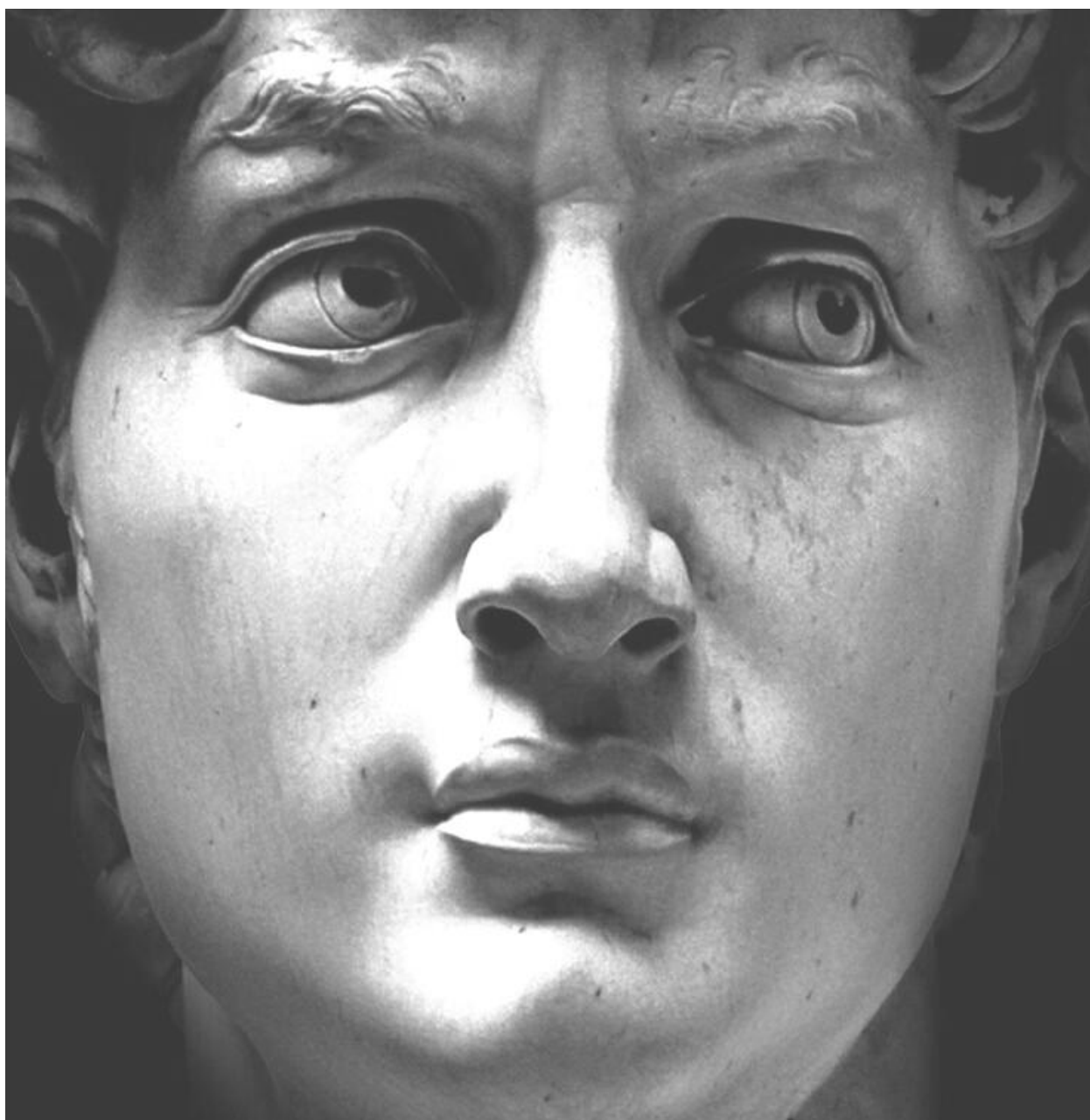


Міністерство освіти і науки України
Житомирський державний університет імені Івана Франка

Тетяна Шмельова

МИСТЕЦТВО СКУЛЬПТУРИ

НАВЧАЛЬНО-МЕТОДИЧНИЙ ПОСІБНИК



УДК 7.03
ББК 85.1
Ш 72

Друкується за ухвалою Вченої ради
Житомирського державного університету імені Івана Франка
(протокол № 4 від 27 листопада 2015 року)

Рецензенти:

Муляр В. І., доктор філософських наук, професор, відмінник освіти України, завідувач кафедри гуманітарних наук Житомирського державного технологічного університету;

Сотська Г. І., доктор педагогічних наук, старший науковий співробітник Інституту педагогічної освіти і освіти дорослих НАПН України;

Рудницька Н. Ю., кандидат педагогічних наук, доцент кафедри дошкільного виховання і педагогічних інновацій ННІ педагогіки Житомирського державного університету імені Івана Франка.

Шмельова Т. В.
Ш 72 Мистецтво скульптури: навчально-методичний посібник. – Житомир: Вид-во ЖДУ ім. Івана Франка, 2018. – 201 с.: іл.

У навчально-методичному посібнику в інформативній формі викладено основний матеріал із мистецтва скульптури.

Увагу читача акцентуємо на сутності мистецтва скульптури та закономірності виникнення й розвитку національних і світових стилів та художніх напрямів у мистецтві скульптури.

Для студентів, аспірантів і викладачів вищих навчальних закладів України, учителів художньої культури загальноосвітніх шкіл.

УДК 7.03
ББК 85.1

ISBN 978-966-485-017-6

© Т. Шмельова, 2018

Передмова

Якщо запитати будь-якого студента, чи знає він, що таке скульптура, він відповість «так». Але якщо запитати його, що він розуміє під словом «скульптура», які можливості має мистецтво скульптури, якими засобами скульптор висловлює свій задум, імена яких великих скульпторів він знає, – то, можливо, на всі ці питання відповідь не буде знайдена.

Мета представленого посібника полягає в тому, щоб запропонувати студентам всебічну характеристику скульптури як виду образотворчого мистецтва.

У першій частині «Скульптура в контексті образотворчого мистецтва» порушено питання мистецтва та його місця в просторі художньої культури, окреслено сферу образотворчих мистецтв. Також розглянуто питання предмета скульптури як науки, подано визначення скульптури та запропоновано класифікацію видів скульптури. Окремо проаналізовано процес створення скульптури як твору мистецтва.

Звернуто увагу на своєрідність сприймання скульптури як виду мистецтва. Мистецтво скульптури, відображаючи прекрасне в реальності, зі свого боку, формує нашу свідомість і наші уявлення про прекрасне. Проте розуміти скульптуру децю важче, ніж живопис, який більш широко, наочно і барвисто відображає навколишній світ. Лаконічність скульптури пов'язана з тим фактом, що вона практично позбавлена сюжетності й оповідності. Тому її можна вважати виразником абстрактного в конкретному. Легкість сприйняття скульптури – тільки удавана. Скульптура символічна, умовна й художня, а отже, складна й більш ґлибинна для сприйняття.

Друга частина «Історія розвитку скульптури» присвячена питанням походження, становлення й розвитку європейського мистецтва скульптури. Акцентовано увагу, передовсім на проблемі взаємодії та взаємозалежності загальноісторичного контексту з естетичними і художніми процесами тієї чи іншої епохи.

Представлено скульптуру як мистецтво перетворення простору за допомогою об'єму, розглянуто розуміння співвідношення об'єму та простору кожною культурою: античність розуміє об'єм тіла як розташування в просторі; середні віки – простір як ірреальний світ; епоха бароко – простір як середовище, захоплене скульптурним обсягом і підкорене ним; класицизм – це рівновага простору, обсягу й форми. ХІХ ст. дало змогу простору «увійти» у світ скульптури, подарувавши об'єму плинність у просторі, а ХХ ст., продовживши цей процес, зробило скульптуру рухомою та прохідною для простору.

Автор не ставив перед собою завдання надати вичерпну інформацію з усіх питань мистецтва скульптури, яке, безперечно, є широким і неосяжним. Проте представлення матеріалу в стислій формі, з акцентом на найбільш складні для засвоєння студентами питання вважаємо гідним уваги.

Наше дослідження призначене для активного використання в рамках навчального процесу і є навчально-методичним посібником. Матеріали посібника зорієнтовано на навчальний курс «Скульптура та пластична анатомія».

ЗМІСТ

Передмова.....	3
Частина перша	
СКУЛЬПТУРА В КОНТЕКСТІ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА	
Розділ I. Художній образ в образотворчому мистецтві.....	7
§ 1. Мистецтво в просторі художньої культури.....	7
§ 2. Образотворче мистецтво як сфера людської діяльності.....	8
§ 3. Твір образотворчого мистецтва як художній образ.....	8
§ 4. Види образотворчого мистецтва.....	9
Розділ II. Скульптура як вид образотворчого мистецтва.....	12
§ 1. Скульптура як предмет наукового аналізу.	12
§ 2. Основні засоби художньої виразності в скульптурі.....	13
§ 3. Класифікація скульптури за призначенням та за формою.....	14
§ 4. Різновиди рельєфу.....	18
Розділ III. Процес створення скульптури.....	19
§ 1. Матеріали в скульптурі.....	19
§ 2. Техніки роботи з матеріалом у скульптурі.....	20
§ 3. Значення кольору в скульптурі.....	21
§ 4. Процес створення скульптури.....	22
Частина друга	
ІСТОРІЯ РОЗВИТКУ СКУЛЬПТУРИ	
Розділ IV. Зародження скульптури як виду мистецтва.....	27
§ 1. Зміст мистецтва первісної доби.....	27
§ 2. Скульптура малих форм.....	29
§ 3. Мистецтво кам'яного віку.....	31
§ 4. Мистецтво віку металу.....	33
§ 5. Трипільська культура	34
§ 6. Культура кельтів	35
§ 7. Скільська культура.....	36
Розділ V. Скульптура Стародавнього Єгипту.....	40
§ 1. Загальна характеристика мистецтва Стародавнього Єгипту.....	40
§ 2. Скульптура Стародавнього Єгипту.....	41
§ 3. Рельєфи Стародавнього Єгипту.....	43
§ 4. Розвиток скульптури в різні періоди історії Стародавнього Єгипту.....	44
Розділ VI. Скульптура античного світу.....	52
§ 1. Загальна характеристика Давньогрецького образотворчого мистецтва.....	52
§ 2. Мистецтво гомерівської доби (XI–VIII ст. до н.е.).....	54
§ 3. Скульптура архаїки (VIII–VI ст. до н.е.).....	54
§ 4. Класична скульптура Давньої Греції.....	55
§ 5. Скульптура еллінізму.....	64
§ 6. Загальна характеристика образотворчого мистецтва Давнього Риму.....	69
§ 7. Скульптура доби Римської республіки.....	71
§ 8. Скульптура Римської імперії.....	73
Розділ VII. Скульптура Середньовіччя.....	78
§ 1. Становлення образотворчого мистецтва західноєвропейського Середньовіччя.....	78
§ 2. Християнство й образотворче мистецтво.....	79
§ 3. Дороманський період розвитку скульптури (VI–X ст.).....	80
§ 4. Характеристика романського стилю Середньовічної скульптури.....	81

§ 5. Характеристика скульптури готичного стилю.....	87
Розділ VIII. Скульптура Відродження.....	94
§ 1. Загальна характеристика образотворчого мистецтва Відродження.....	94
§ 2. Скульптура Проторенесансу (від 1260-х до початку 1320-х рр.).....	95
§ 3. Скульптура Раннього Відродження (1300-ті рр. – 1320–1410-ті рр.).....	95
§ 4. Середнє Відродження (1400-ті рр. – 1410–1498 рр.).....	96
§ 5. Скульптура Високого Відродження (1498–1520 рр.).....	98
§ 6. Скульптура Флоренції.....	100
§ 7. Пізній Ренесанс.....	101
Розділ IX. Скульптура бароко XVII століття.....	102
§ 1. Загальна характеристика західноєвропейського образотворчого мистецтва XVII століття.....	102
§ 2. Характерні риси скульптури стилю «бароко».....	104
§ 3. Скульптура Італії XVII століття.....	104
§ 4. Скульптура стилю «бароко» у Франції.....	108
§ 5. Німецька скульптура XVII століття.....	110
§ 6. Скульптура Іспанії XVII століття.....	110
Розділ X. Скульптура XVII–XVIII століття.....	112
§ 1. Художня мова класицизму XVII століття.....	112
§ 2. Скульптура стилю «класицизм» у Франції.....	112
§ 3. Скульптура стилю «рококо».....	115
§ 4. Неокласицизм у скульптурі XVIII століття.....	117
§ 5. Німецька скульптура XVIII століття.....	118
§ 6. Скульптура Англії XVIII століття.....	119
Розділ XI. Скульптура Західної Європи XIX століття.....	120
§ 1. Тенденції розвитку скульптури першої половини XIX століття.....	120
§ 2. Тенденції розвитку скульптури другої половини XIX століття.....	121
§ 3. Скульптура стилю «романтизм» XIX століття.....	121
§ 4. Скульптура стилю «неокласицизм» XIX століття.....	124
§ 5. Творчість Огюста Родена.....	125
§ 6. Специфіка художньої мови скульптур Арістиди Майоля.....	127
§ 7. Авангардні течії кінця XIX – початку XX століття в мистецтві скульптури.....	128
Розділ XII. Скульптура Західної Європи XIX століття.....	132
§ 1. Скульптура стилю модерн.....	132
§ 2. Модерністичні течії першої половини XX століття в скульптурі.....	134
§ 3. Скульптура постмодернізму другої половини XX століття.....	141
§ 4. Технізована культура (кінець XX – початок XXI століття).....	146
Додаток.....	149
Словник термінів.....	150
Синхронічна таблиця.....	180
Коротка бібліографія.....	201



Частина перша

**СКУЛЬПТУРА
В КОНТЕКСТІ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА**

Розділ 1

ХУДОЖНІЙ ОБРАЗ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ

- § 1. Мистецтво в просторі художньої культури.
- § 2. Образотворче мистецтво як сфера людської діяльності.
- § 3. Твір мистецтва як художній образ.
- § 4. Види образотворчого мистецтва.

§ 1. Мистецтво в просторі художньої культури

Художня культура – це особлива сфера в загальному просторі культури, у якій створюються, зберігаються й використовуються специфічні, досконалі майстерні ідеали. Ці ідеали, які втілюють наочні образи в предметні, поєднуючи чуттєве і раціональне, матеріальне і духовне, і є творами мистецтва.

Слово **мистецтво** (лат. *ars*, від гр. *technē*) означало те саме, що й «уміння», наприклад: уміння створити якийсь предмет, будинок, корабель, статую, одяг, але, окрім того, ще й уміння виміряти поле, переконати слухача, командувати військом. Ці вміння називали мистецтвом: мистецтво архітектора, мистецтво скульптора, гончара, мистецтво кравця, мистецтво геометра, мистецтво ритора. «Уміння полягає в знанні правил, тож не було мистецтва без правил, приписів: мистецтво архітектора має свої правила, а мистецтво скульптора, гончара, геометра, генерала – свої... **«Робити щось без правил, лише з натхнення чи уяви – було для старожитніх чи для схоластиків не мистецтвом, а його протилежністю»**, – пише сучасний польський науковець В.Татаркевич.

В. Татаркевич пропонує своє бачення сутності мистецтва:

- мистецтво – частина культури;
- мистецтво завдячує своїм життям майстерності;
- мистецтво становить немовби «осібний материк» у світі;
- мистецтво націлене на те, щоб дати життя художнім творам, бо у творах – його сенс, за них його цінують;
- назва «мистецтво» дається і творам митця, а не тільки його майстерності.

Учений С. Пшибишевський пише, що «мистецтво – відтворення того, що вічне, незалежне як від часу, так і від простору, а отже, відтворення сутності, тобто душі, життя душі у всіх її проявах».

Отже, візьмемо за основу визначення поняття «мистецтво», яке подається у філософському словнику А. Лаланда: «Мистецтво – це система загальних правил, умовностей, вироблена задля однієї вузької місцевої тенденції».

Мистецтво стає мистецтвом лише тоді, коли образна діяльність художника *перестає бути націленою на «користь»*, на обов'язкове прилаштування до потреб повсякденного життя. Єдине призначення мистецтва – викликати в глядача певний стан душі, який важко описати. Його сутність полягає у переживанні людиною гармонії світу й відчутті співпричетності до цієї гармонії.

У мистецтві естетична характеристика предмета є головною підставою для його створення та збереження.

§ 2. Образотворче мистецтво як сфера людської діяльності

У сфері художньої культури, яка пропонує ідеали, що впливають на всі органи відчуттів людини (зорові, аудіальні, нюхові, тактильні тощо), можна виокремити сферу візуальних ідеалів, які позиціонують твори образотворчого мистецтва – живопис, графіка, скульптура й архітектура.

Образотворче мистецтво – сфера людської діяльності, яка включає в себе створення, зберігання й використання візуальних ідеалів у формі архітектурних, скульптурних, живописних, графічних, декоративних творів.

Твір образотворчого мистецтва (у нашому випадку – скульптура) як продукт художньої творчості має дві базові основи: особистість скульптора та художній матеріал. Взаємодія цих основ і визначає процес творення мистецтва, тобто процес художньої творчості.

Скульптор – обдарована людина, яка має вміння створювати нефункціональні на побутовому рівні речі як твори мистецтва. Поняття «художник» науковець І. Пантелєєва пропонує розглянути з позиції таких понять, як «автор, майстер, творець». Художник-автор створює світ особливих штучних речей. Кожна річ має свого автора, проте не кожний автор – художник. Художник-майстер виробляє певні речі, йому властива певна майстерність. Майстрів, які виробляють речі, – багато, та не кожний майстер – художник. Художник-творець речей, яким властива особлива майстерність, певною мірою виступає творцем нової реальності.

Основою існування твору як художньої реальності, є матеріал для його створення та історично вироблені засоби, які дають змогу надати нове життя природним речам в образній системі образотворчого мистецтва.

Художній матеріал – це речовина, яка потенціально існує у світі, а в створеному вигляді відповідає суті задуму творця. Історично вироблений художній матеріал мистецтва є не лише засобом, а й запорукою життєвості мистецтва як духовного цілісного.

Геній у мистецтві, використовуючи художню мову, втілює сформовані в уяві досконалі образи, тобто дарує їм реальне життя. Художня переконливість твору залежить не від предмета зображення, а від ідеї, яка знаходить адекватне втілення в матеріалі мистецтва та в його виражально-зображальних засобах.

У «вузькому» значенні слова художній матеріал – це глина, метал, камінь, дерево, полотно, фарби, папір, графіт тощо. У «широкому» значенні – спектр тем і сюжетів від релігійно-міфологічних до суто буденних.

Образотворче мистецтво відповідними йому засобами відображає матеріально-чуттєві властивості реального світу в реальному просторі завдяки об'єму, фактурності предметів, кольору, світлу тощо. Попри всю визначеність матеріалу мистецтва, кожен із його видів має свій набір виражально-зображальних засобів, які утворюють розмаїття їх художньої мови.

§ 3. Твір образотворчого мистецтва як художній образ

Створювати художній образ у мистецтві – основна мета скульптора, який надає створеним образам суб'єктивну значимість, використовуючи для цього певні художні засоби.

Скульптор лише натякає на своє ставлення до того, що він зобразив у творі мистецтва. Проте розуміння глядачем відношення автора до створеного породжує уявлення про зміст. І розуміння глядачем цього змісту дає відповідь на питання:

навіщо автором це створено і показано, задля чого?

Така взаємодія твору та людини-глядача породжує художній образ твору образотворчого мистецтва, тобто твір образотворчого мистецтва і є художнім образом – процесом і результатом ставлення-діалогу людини-глядача з твором мистецтва.

Сприймання художнього образу починається з периферійного контакту людини-глядача та твору. Потім художній образ синтезує в деякому віртуальному новоутворенні два змісти – твору та людини-глядача. Причому ці змісти спрямовані в ігровому діалозі назустріч одне одному.

Основна особливість твору мистецтва як художнього образу, полягає в тому, що в міру його формування за участю душевного світу глядача, художній образ виноситься глядачем за сферу його внутрішнього світу в простір твору. Унаслідок чого витвір мистецтва, який сформувався в процесі ігрової взаємодії глядача і твору, людина осягає як безпосередню якість художньої речі, де все залежне від глядача ніби зникає. Таке «ніби зникнення» є результатом абстрагуючої та узагальнюючої діяльності людського мислення.

Отже, твір образотворчого мистецтва як художній образ – це обов'язково процес і результат ігрових відносин глядача та твору. Проте такий твір мистецтва завжди суб'єктивний. У цьому разі художній образ виправдовує вислів «скільки людей, стільки й думок». Однак, на відміну від простого художнього образу, у якому бере участь звичайний глядач, мистецтвознавчий художній образ зобов'язаний бути гранично об'єктивним. При цьому (на думку І. Пантелєєвої) потрібні спеціальні методики створення художнього образу, які максимально мінімізують глядацьку суб'єктивність. Суб'єктивність художнього образу не можна докорінно ліквідувати. Але суб'єктивність можна довести до коректного дослідницького мінімуму.

На думку Ю. Романова, процес відносин глядача та твору образотворчого мистецтва має свої характерні ступені-позиції:

- 1) художній образ, створений автором, стимулює інтерес глядача до твору мистецтва та спрямовує пошук сенсу твору в тому напрямку, який заздалегідь передбачив художник;
- 2) у творі мистецтва завжди існує деяка недовомовленість, оскільки автор не має на меті точно роз'яснити те, про що він говорить. Необхідно, щоб глядач дещо домислював сам;
- 3) глядач починає співпереживати й стає емоційним «учасником» події, про яку йдеться в художньому творі, тому глядач стає «співавтором» твору;
- 4) враження від спілкування з мистецтвом підсумовується в психіці людини й породжує у свідомості особливу художню картину світу.

§ 4. Види образотворчого мистецтва

У сучасній класифікації видів образотворчого мистецтва виокремлюють: архітектуру, скульптуру, живопис, графіку, декоративно-прикладне мистецтво, технічне мистецтво.

Архітектура (лат. *architectura*, від гр. *architekton* – зодчий, будівельник) – це вид образотворчого мистецтва, який включає будівлю або систему споруд як художній твір. Архітектура виникла з культових потреб. Архетипом архітектурної будівлі слугує вівтар.

Безпосередніми властивостями архітектурного твору є: об'єми в їх взаємодії,

тяжкість, ритмічні властивості поверхонь, гра світла й тіні, розміри, співвідношення навантаження й опори (тектоніка), конструктивна цілісність, взаємозв'язок екстер'єру та інтер'єру.

Скульптура (лат. *sculptura*, від *sculpo* – ліпити, висікати) – вид образотворчого мистецтва, твори якого мають об'ємну, тривимірну форму й виконані з твердих або пластичних матеріалів.

Твори скульптури – це статуї, бюсти, рельєфи, які мають *станкове* (самостійне), *монументальне* (частина архітектурного простору або будівлі), *декоративне* (прикраса міського чи садово-паркового ансамблю, будівлі, інтер'єру) і *меморіальне* (надгробна скульптура) значення.

Розрізняють *круглу скульптуру*, тобто таку, що допускає огляд з усіх боків, і *скульптуру площинну* (горельєф, барельєф, контррельєф, койланогліф).

У творах скульптури найчастіше зображують людей, інколи – тварин, в окремих випадках – пейзаж або натюрморт.

Розрізняють твори скульптури, виконані *висіканням* (з каменю, дерева, льоду тощо), *ліпленням* (з глини, пластиліну, воску) та *відливанням* (з бронзи, срібла, золота, бетону тощо).

Твори скульптури, виконані ліпленням, можуть слугувати основою для тиражування (у бронзі, гіпсі, бетоні). Твори скульптури можуть мати масове поширення у вигляді дрібної пластики з обпаленої глини, бронзи, золота, пластмаси тощо.

Живопис (від рос. «живо» і «писати») – вид образотворчого мистецтва, до якого належать площинні твори з кольоровим зображенням.

Розрізняють *монументальний*, *станковий* і *декоративний* живопис.

Монументальний живопис значною мірою залежить від архітектурного простору, відповідно до якого він замислювався.

Декоративний живопис функціонально і змістовно залежить від оформлюваного об'єкта або предмета.

Станковий живопис відносно самостійний і може бути використаний як для декоративних цілей (наприклад, в інтер'єрі житла, установи), так і виставкових завдань (виставки картин у галереях, виставкових залах, музеях).

Твори живопису нерідко розрізняють за різновидами фарбових матеріалів: *олійний живопис*, *гуаш*, *темпера*, *фреска*, *мозаїка*, *енкаустика*.

Графіка (гр. *graphike*, від *grapho* – пишу, малюю) – вид образотворчого мистецтва, що має площинні, переважно, чорно-білі твори, для яких характерна перевага ліній і штрихів. Графіка може бути як монохромна, так і поліхромна.

Твори графіки виконують на *папері* (білому, кольоровому, тонованому, пофарбованому), інколи – на *пергаменті*, *шовку* або іншій основі. До графічних технік належать: *графітний*, *кольоровий* або «*італійський*» *олівець*; *пастель*, *воскові крейди*, *фломастери*, *туш*, *акварель*, *гуаш*. Прийнято графічними вважати твори, виконані на паперовій основі.

Залежно від призначення та змісту графіку поділяють на *станкову*, *книжкову*, *журнально-газетну*, *плакат*, *художньо-виробничу* чи *прикладну* (етикетки, грамоти, поштові марки).

Різновидом графіки є *гравюра* (від фр. *gravure* – вирізати) – твори, виконані за допомогою друкування з гравірованої дошки. Гравюри бувають *оригінальними* й *репродукційними*. Оригінальна гравюра зазвичай цілком виконана самим художником

(від малюнка до друкування). Репродукційна гравюра відтворює твори живопису з метою їх популяризації.

Види гравірованої техніки (за способами гравірування):

- офорт (гравюра на металі);
- ксилографія (гравюра на дереві);
- ліногравюра (гравюра на лінолеумі);
- літографія (гравюра на камені).

Коли поглиблення поверхні обробленої дошки відповідає білим частинам відбитка, гравюру називають опуклою, чорним – поглибленою.

За призначенням гравюру поділяють на *станкову* (призначену для самостійного існування, колекціонування або прикраси інтер'єру) і *книжкову*.

Декоративне мистецтво (від лат. *decoro* – прикрашаю) – це вид образотворчого мистецтва, який охоплює різні галузі творчої діяльності, спрямованої на створення художніх виробів із утилітарними і художніми функціями.

Твори декоративного мистецтва поділяють на:

- *монументально-декоративні*, тобто безпосередньо пов'язані з архітектурою (архітектурний декор, розписи, декоративні рельєфи, статуї, вітражі й мозаїки на фасадах і в інтер'єрах, паркова скульптура, фонтани);
- *декоративно-прикладні* (побутові художні вироби);
- *оформлювальні* (оформлення свят, урочистостей).

Твори декоративно-прикладного мистецтва безпосередньо пов'язані з побутом людей. У сферу декоративно-прикладного мистецтва входить усе різноманіття побутових предметів (меблі, посуд, одяг). В єдності художньої та утилітарної функцій виробу, у взаємопроникненні форми і декору проявляється специфіка та синтетичний характер творів декоративно-прикладного мистецтва.

Технічне мистецтво – вид образотворчого мистецтва, що включає в себе твори *художньої фотографії, телебачення, відео, кіномистецтва, радіомистецтва*.

З іншого боку, твори технічного мистецтва є самостійними й повноцінними видами мистецтва.

Твори технічного мистецтва створюються із застосуванням можливостей складних технічних пристроїв і технологічних процесів, а не тільки в результаті художніх дій автора та його помічників. Їх широко використовують у процесі створення сучасних синтетичних творів образотворчого мистецтва, наприклад, інсталяцій.

Розділ 2

СКУЛЬПТУРА ЯК ВИД ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

- § 1. Скульптура як предмет наукового аналізу.
- § 2. Основні засоби художньої виразності в скульптурі.
- § 3. Класифікація скульптури за призначенням і за формою.
- § 4. Різновиди рельєфу.

§ 1. Скульптура як предмет наукового аналізу.

Скульптура як вид мистецтва включена у простір образотворчого мистецтва. Образотворче мистецтво відображає в художніх образах реальний світ, використовуючи особливі матеріали й способи, характерні для кожного його виду. Зокрема, у живописі двовимірне зображення світу на площині передається за допомогою колористичних властивостей предметів, у графіці – за допомогою ліній і тону. Зі свого боку, скульптура передає тривимірне зображення натури. Пластичні особливості та конструктивна логіка побудови предметів – завдання скульптури.

В українську мову слово «скульптура» перейшло з латинської мови, де воно мало значення «вирізати», «висікати з твердих матеріалів» або «ліпити». Поряд із терміном «скульптура» вживають, як рівнозначне слово «пластика», яке є грецького походження й означає роботу в м'якому матеріалі – ліплення.

Спочатку у вузькому сенсі слова під скульптурою розуміли ліплення, висікання, рубку, вирізування, тобто такий шлях створення художнього твору, при якому художник знімає, збиває зайві шматки або шари каменю, дерева, прагнучи ніби вивільнити скульптурну форму, що таїться в блоці. Під пластикою ж розуміли протилежний висіканню шлях створення скульптурного твору – ліплення з глини або воску, при якій скульптор не зменшує, а, навпаки, нарощує об'єм.

Виникнення цих двох термінів історично обумовлене. Стародавні греки з метою подальшого відливання з бронзи, як правило, ліпили статуї з глини й тому вживали термін «пластика», а римляни, які переважно працювали з мармуром, називали свої твори «скульптура» (звідси ж термін «скарпель» або «скальпель» – ніж, різець).

Характерно, що для стародавніх єгиптян поняття «мистецтво» та «скульптура» були тотожними.

Один із перших істориків і теоретиків мистецтва художник **Дж. Вазарі** писав: «Скульптура – це мистецтво, яке, видаляючи надлишок матеріалу, який обробляється, приводить його до форми тіла, накресленої в ідеї художника».

У сучасній науковій літературі пропонується декілька визначень поняття «скульптура». Наприклад:

- **Великий тлумачний словник сучасної української мови:** «Скульптура – це вид образотворчого мистецтва, твори якого мають об'ємну або рельєфну форму і виконуються способом витісування, виливання, різьблення, ліплення тощо з твердих чи пластичних матеріалів (каменю, металу, дерева, глини і т. ін.)».

- **Художня енциклопедія:** «Скульптура – вид образотворчого мистецтва, який заснований на принципі об'ємного, фізично тривимірного зображення».

- Мистецтвознавець **М. Яремко**: «Скульптура – ліплення, пластика, вид образотворчого мистецтва, твори якого мають об'ємну, тривимірну форму й виконуються з твердих або пластичних матеріалів».

- Науковець **Л. Масол** зазначає, що скульптура спочатку означало висікання, вирубання фігур із твердого матеріалу. Згодом цим поняттям стали називати твори, виконані за допомогою ліплення.

- Педагог **С. Федун**: «Скульптура – вид образотворчого мистецтва, у якому дійсність відтворюється пластично в об'ємних формах».

Отже, скульптура (лат. *sculptura*, від *sculpo* – вирізаю, висікаю, пластика, гр. *plastike*, від *plasso* – ліплю) – це вид образотворчого мистецтва, твори якого мають об'ємну, тривимірну форму й виконані з твердих або пластичних матеріалів.

Важливе питання, яке необхідно з'ясувати, – *тематика скульптури*.

Скульптура, як і живопис, зображає реальність. Проте тематичний репертуар скульптури порівняно з живописом значно обмежений. Не тільки безтілесні явища (такі, як сонячні промені, дощ, туман, веселка тощо) випадають із поля зору скульптора, але й у межах тілесного, матеріального світу є певні обмеження. Наприклад, для скульптури менш характерною є тематика пейзажу (море, гори, дерева, галявини) і натюрморту (плоди, предмети побуту, меблі, які в живописі можуть бути дуже виразними: на картинах Ван Гога, де зображені чобітки або плетене крісло). Квіти й рослини можуть існувати в скульптурі в мотивах декоративної пластики, здебільшого у вигляді рельєфу (у капітелі, фризі), включеного в тектонічний ритм архітектури.

Отже, природним об'єктом пластичної творчості є зображення людини й частково тварин. Цікаву думку з цього приводу пропонує історик мистецтв Б. Віппер: у створенні й сприйманні скульптури беруть участь не тільки органи зору, але й дотикова моторна енергія людини. Глядач ніби внутрішньо повторює динамічні функції статуї, усім своїм моторним апаратом переживає положення й рух фігури, яка зображена. І тільки тоді камінь або бронза з неживої матерії перетворюються на живий образ. Зрозуміло, що це можливо лише тоді, коли є відповідний об'єкт – людина або тварина, тобто істота з розумом і волею та близькою до людини моторною енергією.

§ 2. Основні засоби художньої виразності в скульптурі

Об'ємна скульптура створюється в реальному просторі за законами гармонії, ритму, рівноваги, взаємодії з певним архітектурним комплексом або природним середовищем та з урахуванням основ анатомічних (структурних) особливостей тієї чи іншої мистецької моделі.

Основним виразним засобом скульптури є об'ємно-пластична, тривимірна форма. Саме через неї розкривається зміст скульптурного твору, доноситься до глядача задум скульптора.

Особливе значення в скульптурі має ритм – це повторення одних і тих же зображувальних мотивів. Ритм може слугувати не тільки як оформлення скульптурного об'єкту, а й висловлювати певний настрій або рух.

Засобом виявлення художньо-пластичної суті скульптури є світло і тінь. Вони розташовані на поверхні відповідно до характеру ліплення й залежать від місця розташування джерела освітлення. Світло може бути природним і штучним.

У художньому задумі будь-якої скульптури велике значення має постамент. Його межі визначають рамки скульптури, ніби відокремлюючи скульптуру від навколишнього простору, в який вона включена. Постамент повинен відповідати не тільки архітектурному оточенню, а й характеру та стилю скульптури.

Отже, основними засобами художньої виразності в скульптурі є:

- постановка фігури в просторі;
- передача її руху, пози, жесту;
- світлотіньове моделювання, яке необхідне для підсилення рельєфності форми;
- фактура ліплення або обробка матеріалу;
- архітектонічна організація об'єму;
- зоровий ефект маси, вагових відношень;
- вибір пропорцій;
- специфічний у кожному випадку характер силуету.

§ 3. Класифікація скульптури за призначенням і за формою

Скульптура як вид мистецтва має декілька класифікацій із характерними для них особливостями.

По-перше, скульптуру класифікують за призначенням (за наявністю або відсутністю взаємодії з архітектурою), по-друге, за формою.

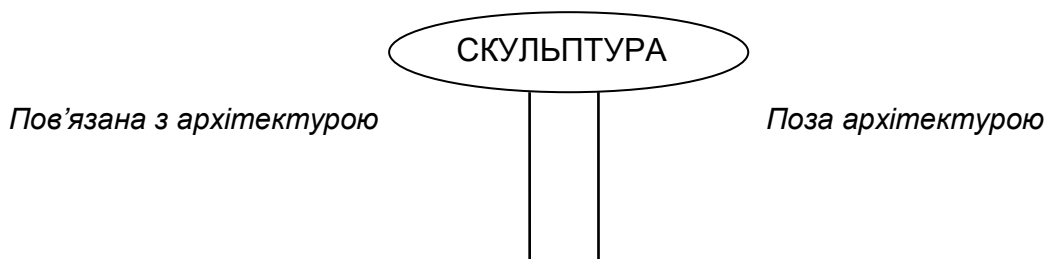
І. За призначенням розрізняють такі види скульптури:

- *монументальна* (пам'ятники, монументи, надгробки);
- *монументально-декоративна скульптура* (рельєфи, фризи на стінах, статуї на фронтонах, атланти й каріатиди; твори, призначені для парків і скверів, декорації фонтанів тощо);
- *станкова скульптура* (статуя, призначена для кругового огляду, близька до натури – тобто реальних розмірів людського тіла; автономна й не передбачає зв'язку з конкретним інтер'єром);
- *скульптура малих форм* (статуетки жанрової тематики (до півметра), призначені для інтер'єрів і спрямовані на камерність сприйняття);
- *дрібна пластика* (давня гліптика – різьблення по каменю, напівкоштовним мінералам; кістках; а також фігурки з різних матеріалів; амулети і талісмани; медалі тощо).

Із запропонованих видів скульптури два перших (монументальна та декоративно-монументальна) пов'язані безпосередньо з архітектурою.

Три наступних види (станкова, скульптура малих форм і дрібна пластика) не пов'язані з архітектурою (рис. 1).

Монументальна (від лат. *monumentalis* і від лат. *monumentum* – спогади; пам'ятник) скульптура спрямована на певний архітектурний простір або природне середовище й адресована великій кількості глядачів, розташована, насамперед, у громадських місцях. Монументальна скульптура велика за розмірами й виражає значні ідеї.



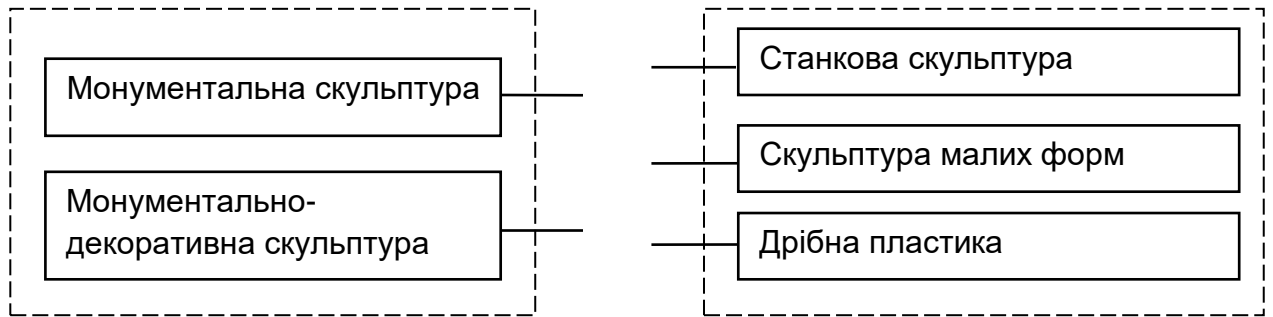


Рис. 1. Класифікація скульптури за призначенням

Це пам'ятники героям, які здійснили подвиг в ім'я людства (наприклад, пам'ятник воїну-визволителю); монументи; культові зображення; меморіальні споруди тощо. Зазвичай монументальній скульптурі властива масштабність та величність форм, довговічність матеріалу та піднесеність образного ладу.

Функції монументальної скульптури – ідейна та архітектурно-художня.

Зміст пам'ятника повинен сприйматися з першого погляду та підсилюватися під час руху біля пам'ятника або навколо нього, тобто з декількох позицій. Необхідно композиційно вирішити позу, жест фігури, її рух так, щоб зробити зміст зрозумілим.

Для монументального пам'ятника скульптор повинен уміти правильно поставити фігуру, зробити силует виразним і красивим з усіх боків. Крім того, він має бути відповідним і пропорційним, являти собою цілісний твір мистецтва, адже разом з ідейним змістом пам'ятник виконує й архітектурно-художні функції.

В ідейно-художньому задумі будь-якого пам'ятника важливу роль відведено п'єdestалу, що має відповідати архітектурному оточенню, характеру, стилю й масштабу скульптури загалом. Часто його грані оформлюються рельєфами, які більш глибоко висвітлюють історичне значення події або діяльності героя. Пам'ятник може бути смисловим і композиційним центром міста або його значної частини. Особливим видом монументальної скульптури є скульптура меморіальна.

Скульптура, завданням якої є конкретизація архітектурного образу, доповнення його новими виразними формами й відтінками, називається **декоративно-монументальною скульптурою**. Вона велика за розмірами, закріплена в певному місці, її завдання – прикрашати.

Декоративно-монументальна скульптура тісно пов'язана з архітектурою, тому вона включає всі види скульптурного оздоблення будівель як зсередини, так і зовні: статуї та групи на фасадах будівель, у нішах або перед порталом – *атланти, каріатиди, фризи, фронтони, рельєфи*. Такою скульптурою прикрашали храми Стародавнього Єгипту, Давньої Греції та Риму, фонтани бароко й рококо, фасади сучасних будівель, стадіони й парки.

До монументально-декоративної скульптури належить також садово-паркова скульптура: статуї, бюсти, фонтани, декоративні вази.

Монументально-декоративна скульптура вирішує ідейно-образні завдання, доповнює й роз'яснює ідею та призначення споруди й водночас підсилює звучання архітектурних форм.

Станкова скульптура не пов'язана безпосередньо з архітектурою, вона має камерний характер і розміщена в музеях, на художніх виставках або як елемент

інтер'єру. Це, зазвичай, бюсти, у яких є певна інтимність, камерність та наявні дрібні деталі, які можна роздивитися зблизька.

Предмети, зображені в станковій скульптурі, за розмірами майже завжди збігаються з натурою (вони бувають дещо меншими або дещо більшими відносно оригіналу). Ці скульптури не закріплені в певному місці, їх можна переносити з кімнати в кімнату, перевозити з міста в місто.

Створюється станкова скульптура на спеціальному станку з поворотним кругом, тому її називають *станковою*.

Станкова скульптура по-різному зображує людину й тварину (саме вони є основними об'єктами цього виду скульптури). Залежно від змісту скульптури визначають її жанр: портрет, тематична композиція, анімалістична скульптура.

Станкова скульптура за змістом надзвичайно різноманітна. Вона охоплює широке коло сюжетів. Станковій скульптурі властива тонка психологічна багатогранна характеристика образів і багатство форм. Станкова скульптура потребує, щоб глядач надовго зупинився перед нею, занурився у світ почуттів, переживань і характерів, ніби «читаючи» цікаву розповідь.

Скульптура малих форм – це невеликі фігурки: статуетки або композиції жанрово-побутового змісту, настільні портретні погруддя, зображення тварин і сувенірні моделі відомих пам'яток, тобто скульптурки, які прикрашають інтер'єр. До скульптури малих форм можна віднести й народні іграшки. Скульптура малих форм як масове мистецтво є різновидом станкової скульптури.

До **дрібної пластики** належать не тільки невеликі твори круглої скульптури, але й рельєфи: пам'ятні медалі, монети, декоративні медальйони.

Одним із найдавніших різновидів мистецтва скульптури є *гліптика*.

Гліптика (від гр. *glypho* – вирізати) – мистецтво різьблення на кольорових і дорогоцінних каменях (агат, сердолик, гранат, гематит, сардонікс). З XIV ст. у гліптиці почали використовувати перламутр морських мушлів. Різьблені камені (гемми) з глибокої давнини слугували печатками (знаками власності), амулетами та прикрасами.

Мистецтво *гемми* (від лат. «*gemma*» – *брунька, повіка*) – це рельєфи, вирізані на камені.

Розрізняють два основні види гемми:

1. *Камея* – це виріб із вирізаним опуклим рельєфом; для камеї обирають двошаровий камінь так, що зображення, яке вирізають на верхньому шарі, за кольором відрізняється від тла (нижнього шару каменя); зазвичай камеї мають невеликі розміри й виконують роль вставок у ювелірних виробах.

2. *Інталія* (від іт. *intaglio* – різьблення по каменю) – вирізаний на камені зворотний (увігнутий) рельєф, що дає опуклий відбиток на пластичному матеріалі (воску, пластиліні, глині).

Якщо камеї слугують тільки прикрасою, то гемми використовуються і як печатки, для відтискування у воску або глині.

До різновидів дрібної пластики можна віднести *нецке*.

Нецке – твори японської мініатюрної пластики з дерева, слонової кістки, нефриту, бурштину, коралу, скла, порцеляни, металу: фігурки з наскрізними отворами для шнура, за допомогою якого до пояса кімоно прикріплюються трубка, кисет та ін. Найбільшого поширення мистецтво нецке набуло в кінці XVII–XIX ст.

До дрібної пластики належить *церковне ювелірне мистецтво* – один із найдавніших видів, що сформувався в християнську епоху. Це ікони-образки, наперсні й натільні хрести, змійовики, панагії тощо.

II. За формою розрізняють скульптуру круглу (або вільну) і рельєф.

За відношенням до простору відома така класифікація видів скульптури:

- *кругла (вільна) скульптура*;
- *рельєф*.

Кругла – скульптура, яка розташована в просторі вільно та передбачає круговий огляд (статуї, скульптурні групи, торси, напівфігури, погруддя, бюсти, статуетки тощо), тобто круглу скульптуру можна обійти з різних боків, і матеріал, із якого виконана скульптура, також оброблений з усіх боків.

Кругла скульптура завжди пов'язана з певним просторовим середовищем, освітлена природним або штучним світлом.

Основними різновидами круглої скульптури є:

- група з двох або більше фігур, пов'язаних між собою композиційно та за змістом;
- статуя;
- бюст (погрудне або поясне зображення людини);
- голова.

До круглої скульптури застосовують такі принципи композиції: граничну лаконічність; суворий відбір і збереження лише тих деталей, без яких зміст твору був би незрозумілий.

На думку Мікеланджело, якісною є лише та статуя, яка скотиться з гори та залишиться неушкодженою.

Рельєф. Роль рельєфу як виду скульптури дуже важлива. Він має давню історію, великі художні можливості та свої особливості.

Рельєф (від фр. *relief*, від лат. *relevare* – піднімати) – це скульптурне зображення на площині, яке оглядається добре лише з фронтальної сторони. Рельєф, як і кругла скульптура, має три виміри (хоча третій – глибинний – нерідко буває дещо скороченим, умовним).

Отже, рельєф – це скорочено-площине зображення, виконане переважно на площині, яка й виступає для нього тлом. У рельєфі реальні об'єми в реальному просторі вирізані на пласкій поверхні, обернені до глядача й оброблені тільки з цього боку.

Композиція фігур у рельєфі розгортається уздовж площини, яка, з одного боку, є технічною основою зображення, а, з іншого, – тлом скульптури, що дає змогу відтворювати в рельєфі пейзаж і багатофігурні сцени. Подібний зв'язок із площиною і є особливістю рельєфу.

§ 4. Різновиди рельєфу

У мистецтві скульптури розрізняють чотири різновиди рельєфу:

- *барельєф* (фр. *bas-relief* – низький рельєф) – плаский рельєф, коли зображені фігури, предмети або орнамент підносяться над площиною тла не більше ніж на половину свого реального об'єму;

- *горельєф* (фр. *haut-relief*, від *haut* – високий і *relief* – рельєф, опуклість) – фігури піднімаються над площиною більш ніж на половину свого реального об'єму, а іноді й зображені в повному об'ємі;
- *контррельєф* (від лат. *contra* – проти й рельєф) – увігнутий, заглиблений і зворотній щодо тла рельєф;
- *койланогліф* (або *en creux* (анкрьо) – «частково порожній рельєф») – рельєф із заглибленим контуром та опуклим моделюванням.

В історії мистецтва розрізняють також «класичний» і «живописний» рельєфи.

«Класичний рельєф» належить до монументально-декоративної скульптури, яка характерна для мистецтва античності й класицизму. Він завжди пов'язаний з архітектурною спорудою й розкриває задум будівлі. «Класичний рельєф» зазвичай розташований на гладкому тлі. Зображення в цьому рельєфі постає поза перспективними скороченнями і близьке до принципів барельєфа. У подібному рельєфі основну образотворчу роль відіграє силует. «Класичний рельєф» не руйнує площини стіни, а ніби «стелиться» паралельно до фону.

«Живописний рельєф» не пов'язаний з архітектурою, згідно своїх завдань близький до живописної картини, він має декілька планів, що створює ілюзію простору, який продовжується вглиб. Фігури на передньому плані більші й випукліші, ніж на дальньому плані.

Тлом для «живописного рельєфу» слугує зображення пейзажу або інтер'єру, які побудовані перспективно. Глибина й ілюзорність такого рельєфу ніби руйнують площину стіни. Будучи самостійним твором, не пов'язаним з архітектурою, він може бути включений у будь-який інтер'єр як мальовнича картина. Такий рельєф належить до станкових творів.

Розділ 3

ПРОЦЕС СТВОРЕННЯ СКУЛЬПТУРИ

- § 1. *Матеріали в скульптурі.*
- § 2. *Техніки роботи з матеріалом у скульптурі.*
- § 3. *Значення кольору в скульптурі.*
- § 4. *Процес створення скульптури.*

§ 1. Матеріали в скульптурі

Матеріали та техніка їх обробки мають велике значення в мистецтві скульптури. Відомі гнучкі й менш придатні до обробки матеріали: м'який камінь спонукає до гладких поверхонь і гострих граней, твердий – заохочує до заокруглення; у глині, зазвичай, виникають дещо розпливчасті форми, слонова кістка потребує слоїсту трактовку... Проте власне не матеріал важливий у скульптурі, а враження, яке вона створює. На думку академіка Б. Віппера, для скульптора важливо не те, що матеріал, у якому він працює, справді твердий, а те, що в статуй він виглядає твердим.

Обдумуючи скульптуру, майстер мислить її в певному матеріалі. Матеріал (наприклад, дерево або метал) своїми якостями вносить ті чи інші нюанси в характеристику образу. Наприклад, бронза краще передає військову підність, а багатий відтінками мармур, що ніби світиться, – ніжність і витонченість. Цікаво, що різні художники, й навіть епохи тяжіли до певних матеріалів. Зокрема, єгиптяни використовували тверді, кольорові породи каменю; а улюблені матеріали китайців – фарфор, лак, нефрит. Античні майстри для своїх скульптур найчастіше обирали мармур. Дрібнозернистість, щільність та близькість за тоном і кольором людському тілу роблять мармур найбільш сприятливим для зображення оголеного тіла, його сили, краси та гнучкості. Якщо Мікеланджело любив мармур, то Поллайоло обирав бронзу. XIX століття не визнавало дерево, а в XX столітті до нього знову звернулися майстри. На сучасному етапі розвитку суспільства, у час техногенного прогресу розширилася кількість матеріалів, які використовують для створення скульптури, – сталь, пластик, бетон тощо.

У процесі вибору матеріалу для скульптора важливо враховувати задуману композицію, а також, якщо мова йде про пам'ятник, – географічні умови, тобто місце, для якого цей пам'ятник призначений. Наприклад, каменю властиві монолітність і простота форм, він краще підходить для південних широт, де багато світла й сонця; бронзу, застосовували всюди – адже вона більш зручна для вільної композиції. У бронзі можна створити гарний силует, а внутрішні силуетні деталі форми в бронзі важче побачити: заважає їй темний тон.

Отже, матеріал із його характером, кольором, міцністю, вагою та іншими властивостями є одним із художньо-образних засобів скульптури, за допомогою якого розкривається ідейний зміст мистецтва.

Матеріали, які використовують у скульптурі.

У скульптурі розрізняють три різновиди матеріалів, які, зі свого боку, передбачають відповідну техніку створення скульптури.

1. **М'які матеріали** – пластилін, глина, віск, пісок – потребують **техніку ліплення**.

2. **Тверді** – дерево, мрамур, кістка, камінь – передбачають **техніки висікання, різьблення**.

3. **Речовини, здатні переходити з рідкого стану в твердий** – метали, гіпс, бетон, пластмаса, – виконуються в **техніці відливки, кування, чеканки** (Табл.1).

Табл.1

Матеріали	М'ЯКІ	ТВЕРДІ	РЕЧОВИНИ, ЗДАТНІ ПЕРЕХОДИТИ З РІДКОГО СТАНУ В ТВЕРДИЙ
	пластилін глина віск пісок	дерево мрамур кістка камінь	метали гіпс бетон пластмаса
Техніка виконання скульптури	ЛІПЛЕННЯ	ВИСІКАННЯ, РІЗЬБЛЕННЯ	ВІДЛИВКА, КУВАННЯ, ЧЕКАНКА

У таблиці подано взаємозв'язок матеріалів і техніки виконання скульптурного твору.

§ 2. Техніки роботи з матеріалом у скульптурі

Можливі варіанти групування технік у скульптурі за різними принципами.

- За одним принципом техніку розбивають на три групи:
 - коли руки скульптора починають і виконують усю роботу (обробка глини, каменю, дерева);
 - коли роботу скульптора завершує вогонь (кераміка);
 - коли скульптор подає тільки модель майбутньої статуї (яку потім віділлють у бронзі або іншому матеріалі).
- За другим принципом техніку скульптури поділяють на інші три групи:
 - ліплення з м'яких матеріалів (віск, глина) – техніка, яку називають у вузькому значенні «пластикою»;
 - обробка твердих матеріалів (дерево, камінь, слонова кістка), або скульптура в прямому значенні цього слова;
 - відливка й чеканка в металі.

Отже, ми визначили, що вибір скульптурного матеріалу залежить від призначення та змісту скульптурного твору, який може підсилювати або нівелювати характер пластичної структури матеріалу. Техніка виконання скульптури залежить від матеріалу – його природних особливостей і можливих способів обробки.

М'які речовини (глина, віск, пластилін тощо) слугують для ліплення, при цьому найбільш уживаними інструментами є дротяні кільця й стеки.

Тверді речовини (різні породи каменю, дерева тощо) обробляють шляхом рубки (висікання) або різьблення, видалення непотрібних частин матеріалу й поступового вивільнення об'ємної форми, ніби прихованої в ньому. Для обробки кам'яного блоку застосовують молоток (киянка) і набір металевих інструментів (шпунт, скарпель, троянка тощо), для обробки дерева – переважно фасонні стамески та свердла.

Речовини, здатні переходити з рідкого стану в твердий (різні метали, гіпс, бетон, пластмоса тощо), слугують для відливання творів скульптури за допомогою спеціально виготовлених форм. Під час відтворення скульптури в металі вдаються також до гальванопластики. У нерозплавленому вигляді метал для скульптури обробляють за допомогою кування й карбування. Для створення керамічних скульптур використовують особливі сорти глини, яку, зазвичай, покривають розписом або кольоровою глазур'ю й обпалюють у спеціальних печах.

Необхідно зробити акцент на ще одному важливому питанні. В образотворчому мистецтві, хоча ми й уживаємо терміни «скульптура» та «пластика» в однаковому значенні як назви особливого виду мистецтва, усе ж треба підкреслити принципову відмінність між змістом цих двох понять.

Скульптор обробляє тверді матеріали (камінь, дерево); перед ним на початку роботи суцільна компактна брила. У своїй роботі він іде зовні – усередину, віднімаючи (відсікаючи або зрізуючи) більші чи менші зайві частини. Навпаки, *пластик* працює в м'яких матеріалах, він ліпить, додає матеріал, тобто процес його роботи йде із середини назовні. При цьому перед пластиком або взагалі немає ніякого матеріалу, або є тільки скелет майбутньої статуї.

Отже, пластика – це мистецтво додавання матеріалу, скульптура – віднімання.

Слово «пластика» вживають у різних значеннях. Одне пов'язане з дослівним перекладом грецького слова «*plastika*» – мистецтво ліплення, тобто скульптура, виліплена з дрібних матеріалів. Цим словом в іншому значенні прийнято позначати об'ємну, відчутну на дотик якість художньої форми в скульптурі, рисунку, живопису. Коли ми говоримо, наприклад, про шляхи створення пластики в мистецтві, маємо на увазі способи створення об'ємів у скульптурі й на площині – об'ємне на відміну від плаского. Цей термін має третє, оцінювальне значення: ми використовуємо його, говорячи про красу, виразність об'ємної форми в скульптурі, живописі, рисунку. Цим же словом ми оцінюємо гармонійність рухів і поз живих істот.

§ 3. Значення кольору в скульптурі

Скульптура може бути розфарбована й не розфарбована. Проте повністю безколірної скульптури немає. Кожний матеріал, який використовує скульптор у своїй роботі, має свій тон, колір, відтінок. Наприклад, існує червоний або сірий граніт, зелений базальт, навіть мармур буває блакитного або жовтуватого відтінку.

У скульптурі використовують поняття «поліхромія», тобто багатокольоровість. Б. Віппер пропонує три види поліхромії в скульптурі.

1. *Тонування*. Усю статую покривають одним тоном, крізь який просвічується матеріал скульптури. Тонувати можна мармур (тонким шаром воску); дерево, зберігаючи малюнок його волокон; бронзу (патинування).

Наприклад, у мистецтві Нового часу майже вся скульптура (за винятком порцеляни й майоліки) була однотонною:

- рівнозафарбована – тонований гіпс, патинована бронза;
- кольору природного матеріалу, з якого скульптура виконана – мармуру, дерева, граніту.

Скульптори XIX–XX ст. також, зазвичай, задовольнялися природним кольором матеріалу, вдаючись, коли потрібно, лише до його однотонного підфарбовування, тонування. Проте досвід 1950-60-х рр. свідчить про те, що інтерес до поліхромної скульптури не згас.

2. *Розфарбування в декілька тонів.* Може бути розфарбована вся статуя або її частина. Наприклад, статуетки, виконані з теракоти, зазвичай розфарбовують у фіолетовий, блакитний, золотистий та інші кольори.

Глиняні та гіпсові вироби розфарбовують повністю через їхню природну непривабливість. Також повністю була розфарбована дерев'яна середньовічна скульптура, проте її ґрунтували і в подальшому розфарбовували для міцності.

Скульптура з мармуру або бронзи не потребує повного розфарбовування, а тому припускає лише часткове.

Значення кольору в скульптурі зовсім інше, ніж у живописі. Його смислове навантаження – декоративне або тектонічне, але майже ніколи – образотворче.

3. *Використання кольорових матеріалів.* У мистецтві скульптури широко використовували кольорові матеріали. Наприклад, в античні часи поєднували золото та слонову кістку, на бронзовій статуй викладали золотими пластинками губи, а очне яблуко робили з кольорового каменю або скла. Древні греки розфарбовували свої скульптурні твори в локальні кольори. У Давньому Римі функціонувало поєднання білого й кольорового мармуру, позолоченого дерева та мармуру, хоча римська скульптура була вже переважно одноколірною.

Отже, поліхромія в скульптурі повинна виконувати суто декоративні функції, слугуючи не стільки самій статуй, скільки її оточенню, зв'язку з архітектурою та пейзажем.

§ 4. Процес створення скульптури

Питання створення скульптури розглядаємо в аспекті процесу створення художніх творів загалом.

Створення художніх творів – це процес, який триває від акту виникнення художньої ідеї в голові автора до факту сприйняття твору у вигляді продукту реципієнтом. У цьому процесі виокремлюють такі етапи:

- 1) зародження задуму (ідеї) майбутнього твору;
- 2) матеріальне втілення цього задуму;
- 3) функціонування твору як предмета художнього сприймання.

Зародження задуму (ідеї) майбутньої скульптури.

Специфіка праці скульптора, як і будь-якого художника загалом, проявляється в потребі постійних спостережень, безперервного накопичення матеріалу.

Однак поряд із такою копіткою працею, як попереднє осмислення накопиченого матеріалу, може виникнути інша крайність – бажання якнайшвидше реалізувати свій задум, ще не накопичивши для цього достатньо матеріалу, не дочекавшись, коли скульптор відчує натхнення для виконання твору.

Натхнення, як максимальне напруження духовних і фізичних сил, є завершальним етапом творчої праці й водночас необхідною умовою (у психологічному аспекті) зняття внутрішнього протиріччя між емоціями й духовною наповненістю митця. Тому в процесі натхненної праці скульптор не тільки реалізує свої естетичні ідеї, свій задум, а й повертає себе до первинного «звичайного» стану, яке межує іноді зі станом спустошеності, що свідчить про те, що творець на цьому етапі повністю реалізував свої можливості.

Суттєвою ознакою духовного світу скульптора є глибина переживання, а часом і потрясіння, що порушує його динамічний стереотип. Художня творчість значною мірою базується на афекті, тобто на такому враженні об'єктом, ідеєю, метою, яке охоплює всі грані особистості митця, збуджує його уяву.

Проте наскільки б людина, осяяна талантом, не покладалася на сили ззовні, вона має бути майстерною, тобто оволодіти ремеслом, вміти точно обирати серед безлічі шляхів свій єдиний, терпляче плекати в собі установку на творчість – усе це потребує різних навичок скульптора.

Матеріальне втілення задуму. Матеріальне втілення задуму створення скульптури – це довготривалий і кропіткий процес. Він передбачає чітке чергування відповідних етапів:

1. Створення форескізу.

Це перша стадія зі створення скульптурного твору, пластичної та тематичної композиції. Форескіз виконують у графічному (численні замальовки) або в об'ємному рішенні (стилізованому, узагальненому варіанті скульптури).

Малюнки скульптора можуть бути й етюдами з натури, й імпровізаціями, і начерками майбутньої композиції.

Інколи в процесі створення монументальної та монументально-декоративної скульптури розробляють цілісну художню концепцію проєктованого скульптурного твору з урахуванням географічного місця, середовища, архітектурного оточення тощо.

2. Розробка ескізного проєкту скульптури. Зазвичай це детально виконана графічна або живописна композиція в зменшеному масштабі з урахуванням навколишнього середовища, у якому буде розміщено скульптуру.

3. Створення робочої моделі скульптури в м'якому матеріалі (глині або пластиліні) в заданому масштабі (як правило, невеликого розміру), тобто скульптор ліпить із пластиліну або з глини зменшену копію, у якій передає свій початковий задум.

4. Створення моделі в м'якому матеріалі на величину скульптурного твору, яке відбувається в наступному порядку:

- виготовлення каркасу;
- викладення глини на каркас;
- ліплення моделі з глини (пластиліну).

Відтворення ескізу в глині в більшому розмірі необхідно для доопрацювання скульптури. Скульптуру великих розмірів із глини роблять на каркасі (із залізних стрижнів, дроту та шматочків дерева), який укріплений на верстаті – тринозі з горизонтальною дошкою, що обертається.

5. Зняття форми з моделі скульптури (для подальшого створення в твердому матеріалі). Форми можуть бути гіпсовими (одноразовими) або гумовими (для багаторазового використання й більш точного лиття).

Форма, знята з моделі (так звана «чорнова форма»), складається з двох або

декількох частин. Вона точно повторює модель, тільки у зворотній, увігнутій формі. Первісну глиняну модель знищують під час вивільнення форми. Потім, за формою відливають точне гіпсове відтворення моделі, або «виливки». У процесі звільнення вилівка форма розколюється, а цю, «чорнову форму», знищують.

Для отримання кількох однакових моделей скульптури з воску застосовують еластичну форму. Зокрема, виготовляють гумову прес-форму, яка дає можливість тиражування воскових моделей для відливання однакових скульптур або деталей художніх творів, наприклад, литих прикрас для художньої огорожі.

6. Створення воскової моделі скульптури (для подальшого лиття скульптури в бронзі або чавуні).

7. Створення скульптурного твору у твердому матеріалі. Від матеріалу залежить техніка виконання скульптури:

- у бронзі або чавуні – лиття по восковій моделі, яка виплавляється;
- у гіпсі, бетоні або пластмасі – лиття;
- з натурального каменю – висікання.

Роботи з виготовлення скульптури в бронзі проводять на ливарному комбінаті.

Художня обробка скульптури – це карбування, шліфування, патинування, вошіння.

Скульптурні твори з металу (кольорового, чорного або дорогоцінного) після завершення всього процесу виготовлення обов'язково потребують декоративної обробки. Причому вона не тільки покращує зовнішній вигляд скульптури (ажурної або кованої решітки каміна, карбованого рельєфу або художнього литва), а й оберігає скульптуру, створену в будь-якій техніці, від впливу зовнішнього середовища, подовжує її вік.

8. Виготовлення постаменту для скульптури: граніт, бетон, облицьований гранітною плитою, мармурова крихта з гранітом.

9. Монтаж скульптури на постаменті.

Постамент відіграє дві основні, але протилежні функції. З одного боку, завдання постаменту – відділити статую від реального світу, підняти її над буденністю. Інше завдання, яке виконує постамент, – зв'язок статуї з оточенням, з реальністю, з глядачем, тобто функція об'єднання скульптури з життям, із природою.

Функціонування скульптури як предмета художнього сприймання. Для сприймання скульптури важливим є вирішення проблеми розрахунку форми й розміру постаменту, на якому вона знаходиться, узгодження скульптури й постаменту з пейзажем або архітектурною обстановкою.

Для естетичного функціонування скульптури майстер повинен вирішити одне з основних завдань – позиції, з якої будуть сприймати скульптуру глядачі, тобто оптичну взаємодію скульптури та глядача.

Важливим є також вирахування джерела світла, його кількість і спрямованість. Для скульптора важливо знати місце, де буде стояти скульптура, й умови, у яких вона буде знаходитися.

«У творах скульптури – пряма, дотикова сила переконання», – стверджує Б. Віппер. У процесі сприймання скульптури глядач не просто «бачить» твір мистецтва, він повторює, переживає в собі всю складну роботу моторної енергії, яку переживав автор статуї. Пластичне задоволення глядача тим більше, чим сильніше він сприймає статую і як скульптуру (трьохвимірне тіло, певну масу), і як живу,

індивідуальну істоту.



Така взаємодія скульптури та глядача надає мистецькому твору величезної сили впливу. Скульптура вимагає як від художника, так і від глядача підвищеної волі до життя.



Частина друга

ІСТОРІЯ РОЗВИТКУ СКУЛЬПТУРИ

Розділ IV

ЗАРОДЖЕННЯ СКУЛЬПТУРИ ЯК ВИДУ МИСТЕЦТВА

- § 1. Зміст мистецтва первісної доби.
- § 2. Скульптура малих форм.
- § 3. Мистецтво кам'яного віку.
- § 4. Мистецтво віку металу.
- § 5. Трипільська культура.
- § 6. Культура кельтів.
- § 7. Скіфська культура.

§ 1. Зміст мистецтва первісної доби

Первісний стан суспільства був найдовшим в історії людства. Археологічні дослідження доводять, що перш ніж відбулося зародження мистецтва, людина пройшла довгий шлях у своєму розвитку.

Майже мільйон років відділяє прямого пращура людини – австралопітека – від неоантропа (або кроманьйонця) – людини сучасного типу. Це був етап повільного біологічного пристосування людини до навколишнього світу, її біосоціального становлення.

Характерною особливістю первісної культури є **синкретизм**, коли всі сторони духовної культури функціонують у синтезі, і вони настільки тісно переплетені, що тільки умовно можна говорити окремо про образотворче мистецтво, танок, співи, міфологічні або магічні діяства.

Проте, що ж наштовхнуло людину на думку зображати ті чи інші предмети? Можливо, людина вгадала знайомий силует тварини у випадковому контурі каменя, обробила його, щоб надати більшої схожості, або, можливо, розфарбування тіла стало першим кроком до створення зображень? Може, тінь тварини або людини послужила основою малюнка, а відбиток руки або ступні передувє скульптурі? Конкретної відповіді на ці питання немає. Ймовірніше, шляхи стародавніх людей стосовно ідеї зображення предметів були численними.

Щодо поглядів на питання виникнення первісного мистецтва, то донедавна вчені дотримувалися двох протилежних думок. Одні фахівці вважали найдавнішими печерний натуралістичний живопис і скульптуру, інші – схематичні знаки й геометричні фігури. Проте більшість сучасних дослідників переконані, що усі ці форми з'явилися приблизно одночасно. Наприклад, до найдавніших зображень на стінах печер епохи палеоліту належать і відбитки руки людини, і переплетення хвилястих ліній, продавлених у сирій глині пальцями тієї ж руки, так звані «макарони».

Сама людина представлена в палеолітичному мистецтві вкрай невеликою кількістю зображень, порівняно з тваринами. На місцях палеолітичних стоянок, відкритих у багатьох країнах (Монтеспан у Франції, Віллендорф в Австрії, у Мальті, Бурятії та ін.), було виявлено різноманітні скульптурні зображення тварин і жінок. Цікаво, що практично відсутні зображення людини з індивідуальними рисами та зображення рослин, квітів, плодів, пейзажу.

Палеолітичне мистецтво вирізняється переважно зображенням тварин.

За підрахунками французького дослідника А. Леруа-Гурана, у 66 печерах із

розписами нараховують: 610 зображень коней, 510 бізонів, 205 мамонтів, 176 козлів, 137 турів, 135 ланей, 112 благородних оленів, 84 північних оленів, 36 ведмедів, 29 левів, 16 носорогів.

Чи можна назвати випадковістю переважання образів звірів у палеолітичному образотворчому мистецтві?

Багато дослідників відзначають реалістичний характер стародавніх анімалістичних зображень. Учений Б. Фролов підкреслює, що первісна людина, яка створила ці малюнки та скульптури, «чудово знала анатомічні особливості безлічі видів звірів, їхню поведінку, фізіологію, певні елементи зоопсихології». Проте треба враховувати ту обставину, що ці знання представляли собою емпіричні уявлення, основою яких були безпосередні чуттєві враження, отримані в процесі вистежування звіра й полювання на нього. Ставлення первісної людини до тварини ні в якому разі не було споглядальним. Це було активне ставлення мисливця до основного об'єкта полювання.

Первісні зображення тварин виконували кілька практичних функцій, серед яких особлива роль належала функції магічного заміщення реальної тварини. У складних умовах первісності магічне ставлення до тварини не тільки не перешкоджало, а, навпаки, сприяло його реалістичному відтворенню: чим більше був схожий «заступник» звіра на нього самого, тим сильнішими видавалися ілюзії, що обрядове дійство забезпечить велику здобич.

Тому наївний реалізм палеолітичних скульптур зовсім не виключав, на думку фахівців, їх використання в магічних обрядах, адже в первісній магії деформація реальності полягала не у вигадуванні особливих ілюзорних об'єктів поклоніння, а в тому, що виникала помилкова віра в уявний зв'язок між реальною дією людей (їхнім обрядовим танцем, наприклад) та результатами їхніх наступних, також цілком реальних трудових дій.

З цієї ж позиції варто оцінювати особливості найдавніших зображень людини. Більшість цих зображень представлено невеликими скульптурками жінок (так звані «палеолітичні Венери»), які зазвичай знаходили дбайливо вкритими в особливих ямах-коморах. Ці жіночі скульптурки малого розміру (від 2 до 20 см) були знайдені в різних місцях – від Середземного моря до Байкалу. Більшість статуеток вирішені узагальнено, руки в них ледь намічені, рис обличчя немає зовсім, зате підкреслено збільшені ті частини тіла, які мають стосунок до виношування, народження й годування дитини.

Отже, подібним фігуркам була притаманна одна важлива риса – прагнення найбільш яскраво передати ознаки статі: груди, опуклий живіт і великі стегна. Характерно, що обличчя абсолютно не цікавило первісного художника. За висловом А. Окладникова, «статуетки залишалися безликими». Якщо ми згадаємо, що ці статуетки створювалися у верхньому палеоліті, коли формувався материнський рід, то стане цілком обґрунтованою думка А. Окладникова, що «жіночі статуетки епохи палеоліту мали зв'язок із давнім культом Родючості, були культовими предметами, талісманами та святинею жителів палеолітичних поселень». Таке потрактування жіночих фігур пояснюється їхнім магічним значенням: вони були пов'язані з культом родючості, втілювали турботу про продовження роду, зростання та процвітання первісної общини.

Проте помилковим є твердження, ніби майже все палеолітичне мистецтво безпосередньо пов'язане з магічними й тотемічними віруваннями та обрядами: наприклад, численні прикраси, знайдені на т. зв. «*жезлах начальників*», є предметами невідомого призначення з рогу, з вибитим у верхній їх частині отвором. На них вирізані зображення тварин (голови коней, північного оленя та ін.), стебла рослин або орнамент.

Дослідник А. Окладников вважає, що художні зображення на предметах побутового вжитку та знаряддях праці не мали іншого призначення, крім прикраси. Цікаво також відзначити, що в пізньопалеолітичних стоянках знайдені розсвердлені мушлі, які використовувалися як намиста й підвіски. Усі ці факти свідчать про те, що естетичні потреби первісних людей реалізувалися не тільки в їхніх обрядових діях, а й у виготовленні знарядь та в інших сферах життя.

Можна припустити, що зародження естетичної потреби первісних людей розвивалося у двох основних напрямках. Воно реалізувалося безпосередньо в трудовій діяльності й пов'язаний, насамперед, з виготовленням знарядь праці й предметів побутового вжитку. Тут зв'язок художньої діяльності з давньою релігією відсутній. Інший напрям реалізації естетичної потреби – первісний обряд, в якому зв'язок мистецтва з первісними релігійними віруваннями не викликає сумнівів.

§ 2. Скульптура малих форм первісної доби

Невід'ємну частину мистецтва скульптури епохи палеоліту становлять предмети, які можна віднести до скульптури малих форм.

Скульптура малих форм первісної доби:

1. Статуетки та інші об'ємні вироби, вирізані з м'якого каменю або з інших матеріалів (ріг, бивень мамонта тощо).
2. Сплюснені предмети з гравіруванням і розписами.
3. Рельєфи в печерах, гротах і під природними навісами. Рельєфи створювали двома способами: або вибивали глибоким контуром, або фон навколо зображення стесували.

Однією з перших знахідок, званих дрібною пластиною, була кістяна пластина з грота Шаффо із зображеннями двох ланей або олениць («*Олені, що перепливають річку*». *Фрагмент. Різьба по кістці. Франція. Пізній палеоліт (мадленський період).*).

Пізніше в гроті Шаффо був виявлений культурний пласт епохи верхнього палеоліту. Проте тоді (так само, як це було з живописом печери Альтаміра та з іншими артефактами епохи палеоліту) ніхто не міг повірити, що це мистецтво давніше за давньоєгипетське. Тому подібні гравіювання вважали зразками кельтського мистецтва та віднесли до V–IV ст. до н.е. Тільки наприкінці XIX ст. їх визнали найдавнішими, після того як у палеолітичному культурному шарі були знайдені дуже цікаві статуетки жінок. Більшість із цих фігурок мали невеликі розміри – від 4 до 17 см, із каменю або бивню мамонта. Їх основною ознакою була перебільшена «огрядність» – прадавній майстер зображував жінок із важкими фігурами. Наприклад, «*Венера з кубком*» (*Барельєф. Франція. Верхній (пізній) палеоліт*), так звана «*Богиня крижаного періоду*», де каноном зображення стає фігура, вписана в ромб, а живіт і груди – у коло.

Скульптура – мобільне мистецтво. Практично всі, хто вивчав палеолітичні жіночі статуетки, з тими чи іншими відмінностями в деталях, пояснюють їх як культові предмети, амулети, ідоли тощо, які відображають ідею материнства й родючості.

Наприклад, «Віллендорфська Венера» (Вапняк. Віллендорф, Нижня Австрія. Пізній палеоліт) – це компактна композиція, але на жіночій голові немає рис обличчя.



«Дама в капюшоні» з Брассампуї.
Кістка мамонта. Пізній палеоліт. Франція.

Інша скульптура «Дама в капюшоні» з Брассампуї (Франція. Пізній палеоліт. Кістка мамонта, 3,7 см висотою) вже має опрацьовані риси обличчя й зачіску.

У Прибайкаллі була знайдена ціла серія своєрідних статуеток зовсім іншого стилістичного вигляду. Поряд із такими ж, як у Європі, огрядними фігурками оголених жінок, тут зустрічаються статуетки струнких, витягнутих пропорцій, і, на відміну від європейських, вони зображені одягненими в глухий, можливо хутряний одяг, схожий на «комбінезони».

Найбільш популярною стала т.зв. «Венера в хутряному комбінезоні», знайдена поблизу села Буреть на березі Ангари.

Неолітичних скульптур було знайдено багато. Невеликих розмірів круглу скульптуру різали з м'яких порід каменю, з кістки або дерева; рельєфи виконували на кам'яних пластинах і безпосередньо стінах печер. Скульптура часто прикрашала знаряддя праці й полювання і, можливо, відігравала роль амулета. Яскравим прикладом пізньої неолітичної та енеолітичної скульптури на території країн Європи є трипільська скульптура: великі кам'яні зображення людей («кам'яні баби»), скульптурні прикраси з бронзи, золота, срібла, керамічна пластика тощо. Хоча для скульптури первісної доби типовою є спрощеність форми, вона нерідко відрізняється яскравою пластичною виразністю.

Твори скульптурного мистецтва первісної доби відображали перші уявлення людини про навколишній світ, завдяки їм зберігалися й передавалися знання та навички, відбувалося спілкування між людьми.

І хоча більшість палеолітичних зображень були призначені для магічних цілей, вони були справжніми витворами мистецтва. Говорити про художню творчість в епоху пізнього палеоліту дає підстави майстерність виконання скульптур, пластика образу, здатність узагальнювати характерні ознаки звіра й передавати його рух.

Проте скульптурне мистецтво людини первісної доби, можливо, відіграло ще одну важливу роль: воно сприяло виникненню первісного профільного малюнка. На думку історика В Шейка, процес виникнення первісного профільного малюнка відбувався в такій послідовності:

- 1) «натуральний макет» тварини, складений з її власних частин;
- 2) близька до оригіналу за розміром об'ємна глиняна скульптура;
- 3) профільний барельєф, що передає узагальнені ознаки звіра;
- 4) профільний малюнок, що відповідає поняттю про певну тварину.

Отже, можливо має сенс гіпотеза про те, що виникнення мистецтва скульптури передувало мистецтву печерних розписів первісної доби.

§ 3. Мистецтво кам'яного віку

Вважають, що перші скульптурні зображення створені в епоху палеоліту. **Палеоліт** (пізній період давньокам'яного віку) – в історії людства найбільш тривалий період. В основу періодизації палеоліту покладено характерні археологічні комплекси, названі за місцем найбільш відомих знахідок.

Розрізняють палеоліт:

- **давній, або нижній** (від 3 млн. р. до н.е. – до 150 тис. р. до н.е.). Представлений олдувайською (Олдувайська ущелина у Танзанії), шельською (поблизу міста Шель у Франції), ашельською (неподалік від Ашель – передмістя міста Ам'єн) культурами;
- **середній** (від 150 – до 40–35 тис. р. до н.е.). Представлений мустьєрською культурою (від назви печери Ле-Мустьє у Франції);
- **верхній, або пізній** (від 40–35 – до 10 тис. р. до н.е.). Представлений оріньякською (печера Оріньяк), солютрейською (стоянка Солютре), мадленською (печера Ле Мадлен) культурами.

Кінець епохи палеоліту пов'язаний із появою так званих *мікролітів* – невеличких за розміром, ретельно оброблених деталей складних знарядь праці. Варто зазначити, що перші витвори мистецтва з'явилися значно пізніше (майже на мільйон років), ніж знаряддя праці. Переважно археологічні знахідки образотворчої діяльності епохи палеоліту пов'язані з півднем Франції й північчю Іспанії.

Верхній палеоліт поділяють на епохи, що названі за місцями перших знахідок:

- Оріньяк (48–35 тис. р. до н.е.).
- Солютре (35–25 тис. р. до н.е.).
- Мадлен (25–12 тис. р. до н.е.).

Проте така хронологія не може бути визнана остаточною.

Верхньопалеолітичне мистецтво розподіляють на *мобільне* й *наскельне*. До мобільних відносять: скульптуру невеликих розмірів, малюнки, орнаменти, гравюри на знаряддях, фрагментах кісток, рогу, каменях, а також прикраси. До наскельних – монохромні малюнки, гравірування, поліхромний розпис (живопис), а також рельєфи, виконані в печерах, на внутрішніх стінах.

В епоху Оріньяк основною темою мистецтва були тварини (зокрема олені, бики, коні, ведмеді). Проте перші начерки були настільки недосконалі, що важко визначити породу тварин. Найчастіше було контурне зображення звірячих голів на вапнякових плитах. Найцікавіші образотворчі знахідки цього періоду – це знайдені на стінах печер відбитки руки з широко розставленими пальцями, обведені фарбою й замкнені в коло, а також переплетіння паралельних хвилястих ліній, проведених двома чи трьома пальцями по сирій глині (так звані «макарони», інколи – «меандри»), з-поміж яких вирізняється п'ятиметровий «макаронний» фриз у печері *Альтаміра*.

У піренейській зоні (історична провінція Франко-Кантабрія) збереглося майже 120 «картинних галерей» (90 відсотків із відомих нині). Ці наскельні зображення виконані в техніці різьблення або вибивання заглибин по контуру, з подальшим покриттям фарбою, переважно вохрою (червоною, світло-золотистою), темною фарбою

позначали контур.

В епоху Солютре зображення тварин стають досконалішими, більш реалістичними, первісний художник уже вимальовує тваринам морди, роги, копита, іноді навіть намічає шерсть, з'являється штриховка на зображенні тварин, проте зберігається подання тварин у статиці (печери *Фон-де-Гом* (Франція), *Кастільйо* (Іспанія)).

У цей період первісна людина починає створювати круглу скульптуру з м'яких порід каменю, кістки або вапняку, завжди невелику за розміром (5–10 см). Найчастіше це зображення тварин, проте відомі й зображення жінок (мова йде про згаданих вище палеолітичні жіночі статуетки, наприклад: *жіночі статуетки з Леспюга, рельєф Венери Лоссельської* (долина Дордонь у Франції) тощо. Усього було знайдено 150 скульптур.

Найвищого розквіту мистецтво палеоліту досягає **в епоху Мадлен**. У наскельних зображеннях в образі тварини промальовуються конкретні риси. Якщо в епоху Оріньяк тварини зображали в статиці, їхні контури ніби нерухомо застигли, то тепер тварини представлені в русі (вони біжать, ревуть, стрибають, падають, поранені списами та стрілами; вони динамічні, експресивні, наповнені енергією). Цікаво, що первісна людина зображувала тільки тварин, на яких полювала або які полювали на неї.

Характерною особливістю скульптури та рельєфів цього часу є:

- збільшення розміру;
- деталізація різноманітного зображення тварин, птахів, людини;
- прикрашання тулуба птаха орнаментом із геометричними елементами (*Мезіно. Річка Десна. Україна*).

Загалом мистецтво палеоліту мало наївно-реалістичний характер.

Мезоліт. Новий етап у розвитку мистецтва первісної доби наступає в епоху мезоліту (середньокам'яний вік, 12–7 тис. до н.е.). Цей період збігається з таненням льодяного покриву й становленням сучасної геологічної епохи. Вирушаючи за льодовиками, які відступали, люди почали заселяти північні області. Вони групувалися в невеликі мобільні колективи й могли освоювати великі території.

Перехід від полювання до землеробства й розведення домашніх тварин зумовили зміни характеру художніх образів людини. Її вже не задовольняло зображення лише тварин. На відміну від палеоліту, у мистецтві мезоліту основне місце займає людина, її дії (*розписи на скелях Альпера* (Східна Іспанія), *Мореллі ля Вілла* (Іспанія)).

Неоліт, або новокам'яна епоха (7–4 тис. до н.е.). Швидкий наступ неоліту відбувався в країнах зі сприятливими кліматичними умовами: Передній і Середній Азії, у Єгипті, Індії, трохи пізніше в Північно-Східній Європі. Наскельне мистецтво знайдено й у більш південних областях земної кулі, наприклад, у деяких районах Африки (Північна Родезія, Сахара).

З епохи неоліту залишилися рельєфи – *петрогліфи* – висічені на скелях під відкритим небом зображення фігур різноманітних тварин, риб і рептилій, які досягали 8 м заввишки. Зі скульптури знайдені пластичні жіночі зображення, які відігравали важливу роль у ритуальних обрядах, пов'язаних із культом родючості.

Ще з часів палеоліту людина почала прикрашати знаряддя праці першими елементами орнаменту (рисочками, насічками, хвилястими лініями), які мали певний сенс, ритуальний чи магічний. Найпростіший орнамент – це слід від плетіння на

посудині, обмазаній глиною, і тільки значно пізніше, імітуючи такий слід, орнамент промальовувався.

В епоху неоліту широко представлений «геометричний» орнамент, який складався з хвилястих ліній, zigzagів, хрестів, кіл, спіралей, зламаних прямих ліній (меандр). Елементи орнаменту втілювали концентровану й абстрактну символіку світобудови: трикутник – гори, хвилясті лінії – воду, ромби й квадрати – всесвіт, хрести – символи сонця тощо.

Мистецтво орнаменту проявилось в гончарному виробництві майже з того часу, як навчилися обпалювати глину, перетворюючи її в тверду, водонепроникну речовину.

Поява кераміки є ознакою неолітичного періоду, який іноді називають керамічним віком (наприклад, збереглася посудина з теракоти у вигляді людини (Національний музей, Белград); трипільський посуд із геометричним орнаментом, нанесеним білою, чорною та червоною фарбою).

В епоху неоліту люди використовували мушлі кардіума. До вологої поверхні ще не готової посудини прикладали мушлю, яка залишала чудернацький слід. Звідси походить назва «кардіальна кераміка».

Характерні риси мистецтва неоліту – розвиток дрібної пластики, художніх ремесел, орнаменту – призвели до зародження декоративного мистецтва.

§ 4. Мистецтво віку металу

Епоха міді (халколіт) (близько IV–III тис. до н.е.)

Мідний вік, мідно-кам'яний вік, халколіт (від гр. *Χαλκός* – мідь + *λίθος* – камінь), енеоліт (від лат. *Aeneus* – мідний + гр. *λίθος* – камінь) – епоха в розвитку людства, перехідний період від неоліту (кам'яного століття) до бронзового століття.

Термін запропонував у 1876 р. на міжнародному археологічному конгресі угорський археолог Ф. Пульскій для уточнення первісної класифікації Д. Томпсона, у якій за кам'яним віком відразу йшов бронзовий вік.

Культура *Сени-Уази-Марни*, або СУМ (близько 3100–2400 рр. до н.е.), – умовна назва, культури пізнього неоліту на півночі Франції поблизу річок Уаза й Марна.

Епоха бронзи (близько III–I тис. до н.е.).

Бронзовий вік – епоха людської історії, яка характеризується провідною роллю виробів із бронзи. Бронзу почали отримувати з видобутих із рудних родовищ міді й олова.

Бронзовий вік є другою, пізньою фазою епохи раннього металу, яка передувала залізному віку.

Поява першого сплаву міді з оловом – бронзи, мала суттєву перевагу над попередніми знаряддями праці.

У ранньому бронзовому віку Франції виділяються культури:

- перехідна традиція дзвоноподібних кубків (близько 2800–1900 рр. до н.е.);
- курганна культура (близько 1600–1200 рр. до н.е.);
- культура полів поховальних урн (близько 1300–800 рр. до н.е.).

На думку науковців, культури пам'яток бронзового віку в Бретані розвинулися з носіїв традиції дзвоноподібних кубків і з деяким впливом Уессекської і Унетицької культур.

У центральній Європі в пізньому бронзовому столітті переважала культура полів поховальних урн, коли в цьому регіоні спостерігалось різке зростання населення,

можливо, завдяки інноваціям у технології та сільськогосподарській практиці. Вірогідно, культура полів поховальних урн є прото-кельтською.

В епоху міді – бронзи (близько IV–II тис. до н.е.) виникли нові форми мистецтва – монументальна пластика й культова архітектура. Інтенсивно починає розвиватися й декоративно-прикладне мистецтво.

Основним джерелом культурних і художніх цінностей цієї епохи стали *кургани*, у яких зберігалася велика кількість різноманітних речей для загробного життя. У деяких місцях, наприклад, у степах Причорномор'я, над курганами встановлювали *антропоморфні стели* (так звані кам'яні баби), які слугували надмогильними пам'ятниками.

У мистецтві скульптури поступово відбувається процес заміщення жіночих глиняних статуеток чоловічими зображеннями.

Винайдення сплаву міді з оловом (бронзи) поступово витісняє кераміку з найважливіших сфер – виробництва культових предметів, прикрас і зброї. З бронзи почали виготовляти бойові сокири, кинджали, наконечники для копій, обрядові посудини, прикраси. Застосовували всі техніки обробки металу: ковку, лиття, чеканку, гравірування, що давало змогу створювати унікальні ювелірні вироби із золота й бронзи (наприклад, збереглося *намисто із золота* (Національний музей Белграда) або *ритуальні корони з бронзи* (Міський музей. Ріва дель Гарда)). Основним зображувальним мотивом у процесі створення й прикрашення різноманітних виробів із бронзи залишається тварина.

Доба заліза. У цей період, для якого були характерні жорстокі грабіжницькі війни, з'являються відповідні архітектурні споруди: фортеці, оборонні споруди, складені з гігантських кам'яних брил (територія сучасної Франції, Балканський півострів, Кавказ).

§ 5. Трипільська культура

Трипільська культура, культу́ра Кукутені (рум. Cucuteni, або культурна спільність «Кукутені-Трипілля») – культура часів енеоліту (мідний вік). Перші артефакти, пов'язані з цією культурою, знайшов у 1884 р. румунський науковець **Т. Бурада** неподалік села Кукутені у Румунії. Під час проведення розкопок були знайдені теракотові фігурки та частки глиняного посуду.

У 1893–1894 рр. на території сучасної України археолог **В. Хвойка** відкрив перше трипільське поселення в Києві по вул. Кирилівській, 55 (нині вул. Фрунзе). А в 1896–1897 рр. В. Хвойка знайшов на околицях містечка Трипілля Київського повіту (нині – село Трипілля Обухівського району Київської області) кілька поселень з археологічними матеріалами, подібними до київських знахідок.

Учені довели, що археологічна культура Кукутені на території Румунії та культура Трипілля на території України належать до одного культурного комплексу. Тому вживають назви «Кукутені» і «Трипілля», хоча паралельно використовують і термін «Кукутені-Трипілля».

Питання походження Трипільської культури остаточно не вирішене. Вважають, що основою є неолітичні племена, серед яких особлива роль належала носіям культур Бонн, Кереш, лінійно-стрічкової кераміки та буго-дністровської культури.

Трипільська культура була розташована між Карпатами та річкою Дніпром на території сучасних України, Молдови та Румунії, займаючи територію загальною площею понад 35 тис. км². Вона набула найбільшого розквіту між 5500 та 2750 рр.

до н. е.

Трипільську культуру вважають вершиною розвитку енеолітичних землеробських суспільств у Європі.

Розвивалася трипільська культура в IV–III тис. до н. е. (протягом 1500–2000 років). Носіями трипільської культури були племена, що прийшли з Балкан і Подунав'я в Прикарпаття (територія сучасних Румунії, Молдови та України).

Розвиток Трипільської скульптури. Знайдені трипільські статуетки мали невеликий розмір. Проте рідкісною є пластика трипільців із зображенням людей. Як свідчать археологічні знахідки, трипільські скульптори виготовляли численні жіночі (дуже рідко чоловічі) статуетки – прадавньої Великої богині, покровительки роду та землеробства, а також *фігурки свійських тварин* – бика, свині, кози, собаки.

Високого розвитку в Трипіллі досягла дрібна пластика, яка найчастіше презентує себе в декоративному мистецтві. Основні знаряддя праці, предмети побуту й прикраси трипільці виготовляли з кременю, каменю, кістки, рогу та глини.

У процесі дослідження ранньотрипільських поселень було знайдено різні вироби з міді: браслети, кільця, гачки тощо. Велику кількість мідних речей, переважно прикрас, знайдено в поселенні біля села Корбуни в Молдавії (перша пол. V тис. до н. е.).

Скульптори Трипіллі широко використовували *знаки та символи*. Були знайдені глиняні жіночі статуетки, моделі житла, намиста, амулети, які мали ритуальне призначення й були пов'язані з хліборобським культом.

У мистецтві трипільців значного розвитку набули гончарні вироби. Великі посудини грушеподібної форми для зерна, різноманітні горщики, миски, ложки, друшляки, біноклеподібний посуд ліпили вручну.

Зазвичай поверхню посуду вкривали заглибленим орнаментом або канелюрами у вигляді стрічок із кількох паралельних ліній, які утворювали спіральні форми орнаменту. Цікаво, що таким орнаментом вкривали також більшість статуеток.

§ 6. Культура кельтів

Західну Європу цього часу представляла культура **кельтів** (осідлих племен землеробів). Ці племена, які називали себе кельтами, наприкінці II тис. до н.е. оселилися на сході Франції, півночі Швейцарії, півдню сході Німеччини, а пізніше освоїли Британію, Ірландію та Іберійський півострів. Ці племена були неоднорідні, тому зазвичай говорять не про одну культуру, а про культурну спільність, що об'єднує велику кількість самостійних, але досить подібних культур.

Кельти – це осідлі племена землеробів.

Прийнято виділяти два періоди розвитку: гальштатський і латенський (названі за місцями перших знахідок в Австрії й Швейцарії).

Скульптура племен гальштатської культури. Скульптурні зображення прикрашали залізні й бронзові мечі з рукояткою у вигляді дзвону або у вигляді дуги, оберненої догори (т. зв. *Анте́на*), інша зброя, наконечники списів; конічні шоломи з широкими плоскими полями з бронзи, панцири з бронзових пластинок, які нашивали на шкіру. Крім того, знайдені різної форми бронзовий посуд, особливого типу фібули, ліпна кераміка, намиста з непрозорого скла.

Мистецтво скульптури племен гальштатської культури було переважно прикладним, прикрашене орнаментами, з тяжінням до розкоші. Це артефакти:

прикраси із золота, бронзи, скла, кістки; фібули з фігурками звірів; бронзові поясні бляхи з вибитим візерунком; керамічний посуд – жовтий або червоний, із поліхромним, різьбленим або штампованим геометричним орнаментом.

З'явилися нові форми мистецтва скульптури: складні об'ємні композиції (*кам'яна статуя хіршланденського бійця, бронзова колісниця з Штретвега в Австрії зі сценою жертвоприношення, 800–600 рр. до н.е.*); надгробні стели; створювали статуетки з глини й бронзи, які прикрашали посуд. Ці статуетки були гравіруванні або тиснені у вигляді фризу на посуді, поясах і цебрах (ситулах), де зображували бенкети, свята, воїни та хлібороби, іноді поєдинки людей або звірів, сцени війни й полювання, релігійні ритуали.

Гальштатську кераміку (названа за могильником, знайденим поблизу м. Хальштатт (Хальштатт (Hallstatt), південно-західна Австрія), яка відрізнялася чіткістю та правильністю обрисів, прикрашали орнаментами та зображеннями звірів і людей. А на поверхні *ситул* (металевих відер) гравірувалися сцени бенкетів, святкувань з грою на музичних інструментах, битв, полювань, релігійних процесій, жертвоприношень (*наприклад, Гундеструпський котел*).



Гундеструпський котел. Деталь. Срібло. I тис. до н.е.

§ 7. Скіфська культура

У I тис. до н.е. значну роль відігравала **скіфська культура**. Скіфські племена здійснювали далекі воєнні походи до Урарту, Ассирії, Фракії, Єгипту, Палестини, Сирії, Китаю. Їхню силу становила кіннота, яку вважали непереможною. Проте скіфи не були завойовниками, вони не захоплювали міста, а поселялися в степу, збираючи данину та утворюючи військові союзи з різними державами. «Звуться вони кочевниками, бо в них немає хат, а живуть вони в кибитках» (Гіппократ). Дослідники вважали скіфів нащадками носіїв зрубної культури епохи бронзи, які переміщалися, починаючи з XIV ст. до н.е., з території Поволжжя на захід. Інші науковці доводять, що основна частина скіфів вийшла із Середньої Азії або Сибіру та змішалася з населенням Північного Причорномор'я. У Криму скіфи мирно асимілювалися з таврами, які жили тут із I тис. н. е. та займалися *скотарством, землеробством, рибальством*.

Відомості про скіфів засвідчують грецькі (особливо Геродот) і римські автори та археологічні знахідки. Проте до XIX ст. (до появи сучасної європейської науки) в

європейській літературі назви скіфи й сармати інколи застосовували до жителів Речі Посполитої та Російської Імперії, зокрема й козаків.

Перше державне об'єднання скіфів, відоме під назвою «*царство Атея*», з'являється в IV ст. до н. е. Саме за часів царя Атея культура скіфів зазнала найвищого розвитку. Кількість жителів скіфських поселень сягала близько 680 тис. осіб.

Основним джерелом знахідок і досліджень мистецьких пам'яток скіфів стали *кургани* – місця поховання скіфської знаті, розташовані в південній та степовій зонах України. За стародавніми звичаями, поховання супроводжували численні жертвоприношення, а до місця поховання клали зброю, предмети побуту, кінську зброю, а також коштовні прикраси. Цікаві артефакти були знайдені в курганах *Товста Могила*, *Чортотлик*, *Солоха* (на Дніпропетровщині) та *Гайманова Могила* (Запорізька обл.). Інші кургани: *Мелітопольський*, *Огуз*, *Куль-Оба*.

Один із найвідоміших царських курганів скіфської культури на території України поблизу міста Орджонікідзе (Дніпропетровська область) – *Товста Могила* – був відкритий і досліджений знаменитим археологом **Б. Мозолевським** у 1971 р.

Курган Товста Могила – місце поховання відомого скіфського вельможі, його дружини й дитини, їхніх слуг і худоби. Незважаючи на те, що гробниця була частково пограбована ще в давні часи, у ній знайшли дорогоцінні коштовності: золоті й срібні прикраси та посуд; амфору з трьома ручками; меч із золотим руків'ям і піхвою; бронзовий світильник тощо.

Досі Товста могила залишається найбагатшою з усіх відомих царських скіфських курганів, загальна вага знайдених у ній золотих прикрас дорівнює 4500 гр. золота, що набагато перевищує вагу золота, знайденого в кургані *Куль-Оба* поблизу Керчі (Пантікапей, Боспорське царство).

У Товстій могилі Б. Мозолевський знайшов одну з найбільш відомих у світі й найцінніших шедеврів скіфського ювелірного мистецтва – *золоту пектораль* – царську парадну нагрудну прикрасу (IV ст. до н. е.). Цей витвір мистецтва є дійсно нечуваним скарбом, геніальним творінням античної тореvтики.

Для її виготовлення давні майстри застосували декілька технік: лиття за втраченою восковою моделлю, карбування, гравіювання, філігрань, паяння, інкрустація кольоровими емалями. Вага пекторалі – 1150 грам золота, її діаметр – 30,6 см.

Золота царська пектораль являє собою символ сонця (коло), що складається з трьох кіл світу. У першому колі зображене побутове життя скіфів, головне багатство скіфів – домашню худобу, у другому колі – лугові квіти, лісові трави, дрімучий ліс, а в третьому колі зображені дикі звірі, які представлені в русі у дрімучому лісі. Пектораль із Товстої Могили – це складний високомистецький твір, у якому близько **50 персонажів** – фігурок людей, тварин, птахів, комах, виконаних у техніці високого рельєфу, майже повної скульптури.

На думку вчених, пектораль, можливо, була виготовлена грецькими майстрами-торевтами в ювелірних майстернях Афін або Пантікапея в другій чверті IV ст. до н. е. на замовлення скіфської знаті як дипломатичний дар.



Пектораль із Товстої могили –
нагрудна прикраса скіфського царя. Золото. IV ст. до н. е.
Музей історичних коштовностей України. Київ.

Поняття «пектораль» узвичаїли французи під час розкопок єгипетських пірамід. Так назвали велику золоту нагрудну прикрасу, досить поширену на Давньому Сході. У скіфів вона функціонувала досить рідко.

Художня творчість скіфів найбільш повно знайшла відображення у сфері декоративно-прикладного мистецтва. Це, насамперед, прикраси для людини, зброя та кінська упряж, виконані у вигляді орнаментальних композицій. Проте ці твори мистецтва виконували не тільки роль прикрас, але й

магічну роль, виражаючи релігійно-міфологічні уявлення скіфів.

Основна ознака витворів ювелірного мистецтва часів скіфів – унікальний **звіриний стиль** – *зображення реальних тварин* (коні, олені, вівці, леви, пантери, птахи), *міфічних істот* (грифони, сирени), а також *сцен полювання*.

Особливістю «звіриного стилю» є контраст гладких об'ємів тіла тварини та гіпертрофованої фактури деталей. Це було зумовлено оригінальною скіфською технологією: майстри не ліпили скульптуру, а вирізували з м'якого воску ножом із широким лезом модель майбутнього відливка з металу. Відбувається геометризація, збільшення в розмірі голови, очей, вух, рогів, копит звірів, і, всупереч правдоподібності, ці деталі довільно переносяться з місця на місце. Наприклад, на лапах пантери й на її хвості з'являються мініатюрні зображення хижаків або замість пазурів лапи звіра закінчуються пташиними головами. Також для «звіриного стилю» характерна орнаментальна розробка деталей. Проте, попри витонченість у деталях, пози зображуваних тварин – умовні, вони не містять руху або дії. Наприклад, роги оленя або перетворюються в рослинні завитки, або закінчуються стилізованими пташиними голівками. Цікаво, що численні образотворчі деталі переходять з одного зображення на інше, незалежно від породи звіра.

Важливою особливістю є те, що скіфські скульптори могли також точно передати сутність кожної тварини. Крім того, майстри надавали будь-якому предмету побуту вигляд тієї чи іншої тварини.

Окреме місце посідало зображення *людини* – її обличчя, цілої постаті чи багатопфігурних композицій.

Одним із популярних сюжетів на коштовних виробах і прикрасах скіфів є зображення *грецьких міфів* (наприклад, *футляр для лука зі сценами з Ахіллом, знайдений у Мелітопольському кургані; сережки у вигляді сфінксів із Трьох Курганів у Криму; підвіска у вигляді голови Гери з Великої Білорізки*). Сцени, зображувані на коштовностях, були реалістичними, виконані в античній манері.

Ювелірні прикраси скіфів переважно були виготовлені із золота найвищих проб чи срібла, а також нерідко оздоблювалися коштовним камінням.

Мистецтво скіфів V ст. до н.е. іноді називають «скіфським бароко» через схильність до пишної орнаменталізації деталей.



Золотий кабанчик із Хоминої могили.

IV ст. до н. е. (Довжина – 50, висота – 28 мм).

Музей історичних коштовностей України. Київ.

Скіфське мистецтво та його унікальний стиль, який був утілений у багатьох напрямках, надзвичайно вплинули на культуру багатьох народів і прийдешніх племен. Проте жодна з більшості наступних культур, які з'являлися на території України після скіфів, не піднімалися до рівня розвитку скіфського мистецтва.

Розділ V

СКУЛЬПТУРА СТАРОДАВНЬОГО ЄГИПТУ

- § 1. Загальна характеристика мистецтва Стародавнього Єгипту.
- § 2. Скульптура Стародавнього Єгипту.
- § 3. Рельєфи Стародавнього Єгипту.
- § 4. Розвиток скульптури в різні періоди історії Стародавнього Єгипту.

§ 1. Загальна характеристика мистецтва Стародавнього Єгипту

Мистецтво Стародавнього Єгипту є складовою однієї з найдавніших культур людства, яке протягом декількох тисячоліть відіграло найважливішу роль в історії Середземномор'я, східної Африки та Передньої Азії. Це мистецтво можна визначити як найбільш передове і досконале серед мистецтв різних народів Стародавнього Сходу.

Єгипетський народ першим у світі створив монументальну кам'яну архітектуру, чудовий реалістичний натуралістичний скульптурний портрет, прекрасні вироби художнього ремесла.

У галузі архітектури та скульптури священні традиції єгиптян вилилися у *форму канону* як системи пропорційних величин. Переступити канон для єгипетського художника було неприпустимим. Цю рису в єгипетському менталітеті зазначали ще древні греки і римляни.

Природні особливості Єгипту зумовили специфічні риси мистецтва – *замкненість і релігійність*.

Мистецтво Єгипту було складовою культу заупокійного ритуалу: вважалося, що після смерті фараон отримувалася щасливе загробне життя, але при умові, якщо його супроводжувало все, чим він володів на землі, навіть його власне тіло, яке «непідвласне тлінню». Звідси й обряд бальзамування. Крім того, єгиптяни вірили, що, крім душі й тіла, є дещо проміжне – привид двійника людини, його життєва сила, яку називали «Ка». Необхідно було, щоб «Ка» завжди міг знайти свою земну оболонку та вселитися в неї. Для цього, крім самої мумії, у гробницю поміщали портретну реалістичну статую, обов'язково точну за схожістю і подобою до померлого, бо «Ка» в іншому випадку міг не впізнати свій образ. З цієї традиції виникло скульптурне портретне мистецтво Єгипту.

Крім тіла, померлому необхідно було зберегти і його багатство: рабів, тварин, родину. Проте єгипетська релігія не вимагала людської жертви – художники забезпечували посмертне благополуччя. Безліч невеликих скульптурних статуєток, так звані «*ушебті*», виконували роль слуг. Стіни гробниці прикрашали розписи й рельєфи із зображенням земних подій. Отже, саме мистецтву була відведена найважливіша роль – дарувати безсмертя.

Характерний стиль єгипетського мистецтва зберіг шляхетну стриманість. Для багатьох творів мистецтва Стародавнього Єгипту характерні: сувора ясність ліній, чіткий контур, узагальнені об'єми, виразність силуетів. Зображення для єгиптян – це священний знак-образ. Отже, створити зображувальний знак – це зберегти й увічнити його життєву силу.

Мистецтво Стародавнього Єгипту було настільки тісно пов'язане з релігією, що його розуміння можливе лише з позицій релігійних звичаїв єгиптян.

Скульптура Стародавнього Єгипту пройшла декілька стадій розвитку:

- Додинастичний період (V–IV тис. до н.е.).
- Раннє царство (бл. 3000–2300 рр. до н.е.).
- Стародавнє царство (бл. 2250–2050 рр. до н.е.).
- Середнє царство (бл. 2050–1700 рр. до н.е.).
- Нове царство (бл. 1580–1070 рр. до н.е.).
- Пізній період (бл. 1070–332 рр. до н.е.).

Кожний із періодів був значним етапом у розвитку мистецтва Стародавнього Єгипту. Завершальним в історії Стародавнього Єгипту вважають 332 рік до н.е., коли країна, завойована військами Александра Македонського, була підпорядкована елліністичному світу.

§ 2. Скульптура Стародавнього Єгипту

У Стародавньому Єгипті практично вся скульптура функціонувала в поєднанні з архітектурою. Скульптурою прикрашали фасади храмів, дороги, святилища, палаци, її встановлювали в гробницях. Переважна більшість статуй мала релігійне значення, при цьому багато з них могли слугувати репрезентантами ідеальних відносин віруючих і божества. Вибір розмірів, типу зображення, а іноді й матеріалу для статуй залежав від зодчих, які поєднували заняття архітектурою з високим титулом жерця.

Єгипетські скульптори висікали статуї з каменю досить оригінальним способом. Спочатку вони витісували з брили подову величезного ящика. Боки цього ящика спеціальним різцем умовно ділили на клітини. По клітинах розкреслювали силует статуї збоку, прямо та зверху. Виходило креслення, за яким відколювали «зайвий» камінь бронзовими долотами.

Усю круглу скульптуру давньоєгипетського мистецтва можна розділити на три великі групи:

- 1) *заупокійна скульптура*, яка прикрашала гробниці;
- 2) *храмові статуї*, розміщені в молитовнях, гіпостілях і дворах храмів. Усередині кожної групи, залежно від конкретного призначення статуї, майстри пропонували особливі художні рішення, які могли бути діаметрально протилежними за своїм характером;
- 3) *скульптура малих форм* – ушебті, декоративні скульптури тощо.

У давньоєгипетській мові скульптора називали «*кесті*», що означало «різьбяр по кістці», це пов'язане, мабуть, із тим, що саме кістка слугувала одним із перших матеріалів для виготовлення скульптури. Пізніше з'являється нова назва для скульптора – «санх», тобто «той, хто оживляє».

Заупокійна скульптура. У Стародавньому Єгипті у процесі розвитку вірувань у посмертне існування померлого та життя його в царстві мертвих виник звичай поміщати статуарні зображення померлого в гробниці. Неодмінною умовою життя померлого в Царстві мертвих було збереження цілісності людини, тобто підтримки існування не тільки безсмертної душі (*Ка*) та її складової (*Ба*), але й запобігання гниття тіла. Тому й виникла необхідність у виготовленні мумії. Необхідно зазначити, що

зовсім сухий клімат Єгипту сприяв природній муміфікації тіла померлого.

Спочатку було зображення заупокійних статуй у двох позах: людина, яка сидить, із покладеними на коліна руками, та людина, яка стоїть, із висунутою вперед лівою ногою. Усі статуї фараонів були однакового розміру. Їх створювали з цілісних глиб чудового рожевого граніту, відполірованого до дзеркального блиску.

При IV династії з'явилися статуї вельмож у позі писаря, що демонстрували причетність власника гробниці до священного мистецтва Тота. Дещо пізніше з'явилися й сімейні групи – чоловік із дружиною або подружні пари з дітьми. Щодо жіночих заупокійних зображень, то скульптури в гробницях поставали тільки в двох позах – сидючи або стоячи.

Для заупокійної статуї, незалежно від пози, зберігалася відповідність певним іконографічним рисам: голови статуй поставлені прямо, у руках містилися однакові атрибути. Тіла чоловічих статуй розфарбовували в цегляно-червоний колір, жіночих – у жовтий, волосся зображували чорним кольором, одяг – завжди білий.

Протягом усього часу існування єгипетської скульптури майстри створювали маски, які відігравали важливу роль у заупокійному культі. До I тис. до н.е. ці маски були переважно «портретні», а потім портретність змінилася умовною типізацією. Обличчя мумій вкривали позолоченими ритуальними масками. Відомі маски-голови й маски-обличчя, які не мали потиличної частини. Поступово роль маски-обличчя посилювалася, підкреслюючи значення лику в зображенні.

Храмові статуї. Статуї, розміщені у дворах, гіпостілях і святилищах храмів, мали різне призначення:

- статуї ставилися як *вартіві, охоронці* й мали призначення оберігати, стерегти. Сфінкси обрамляли дороги до храмів й оберігали сакральний храмовий простір від злих сил. З цією ж метою перед пілонами ставили колосальні статуї фараонів;
- у храмові святилища поміщали статуї як *об'єкти поклоніння та здійснення обрядів*. Такі статуї слугували вмістилищем духу божества, проявляли його сутність для віруючих. Подібними до статуй богів об'єктами культу в Єгипті були і статуї фараонів, оскільки царів вважали синами богів, й відповідно, богами;
- у храмові приміщення приносили статуї як *жертви богам* з надією на відплату. Такі статуї зображували те чи інше божество, їх дарували в храм фараон або вищі жерці для отримання милості (благополуччя, здоров'я, довголіття, сили й перемоги над будь-якою країною) від цього бога;
- у храми містилися статуї як *замісники реальних учасників священнодійства*. У деяких храмових приміщеннях були виявлені статуї царів і богів, як учасників ритуалу, в позах його звершення. При цьому вважалося, що ритуал у храмі відбувається вічно.

Скульптура малих форм – ушебті, декоративні скульптури тощо.

Наприклад, статуетки, що зображували жінок із дітьми на руках, приносили в гробниці предків із проханнями подарувати нащадків.

Проте основна функція скульптури малих форм – в обслуговуванні померлого в потойбічному світі, у забезпеченні всім необхідним для його потойбічного існування. Такі статуетки зображали людей під час приготування їжі, виготовлення тканини,

різних видів сільськогосподарських робіт – це «ткалі», які сидять біля верстата, «кухарі», «носильники» з мішком зерна за спиною, «носії дарів», «веслярі на човні», «пивовари» та ін.

Матеріали для виготовлення єгипетських статуй були дуже різноманітні. У додинастичному періоді почали виготовляти статуетки з глини. Найтипівішим матеріалом єгипетської скульптури був камінь. Застосовували такі тверді породи каменю, як граніт, діорит, базальт. Із м'яких порід каменю використовували вапняк, піщаник, польовий шпат. У єгипетській малій пластиці значну роль відводили алебастру, ебеновому дереву, золоту, міді, фаянсу.

Однією з форм монументально-декоративної єгипетської скульптури стали капітелі колон.

Поява «образотворчих» колон, які замінили колони геометрично правильних форм, призвела до різноманітних скульптурних рішень капітелей. Заснована на наслідуванні рослинних та антропоморфних форм, єгипетська колона переробляє ці форми відповідно до пропорцій єгипетської архітектури, єгипетських канонів. Стовбури колон цієї групи імітують стебло або пучок стебел рослини.

Відомі такі типи «образотворчих» колон і відповідні капітелі:

- папірусоподібна з капітеллю у вигляді відкритої («парасолька») або закритої («бутон») квітки папірису;
- лотосоподібна;
- пальмоподібна;
- композитна, з капітеллю у вигляді перевернутого дзвону;
- хаторична, з капітеллю у вигляді голови богині Хатор;
- осірична, одночасно була і колоною, і статуєю бога Осіріса.

§ 3. Рельєфи Стародавнього Єгипту

У скульптурі Стародавнього Єгипту використовували дві техніки рельєфу: дуже низькі барельєфи та злегка врізані рельєфи *en creux* із поглибленим контуром. У першому випадку фон видаляли, у другому – залишали незайманим, і майстер працював із зображенням усередині контура.

Образотворчі норми рельєфів визначали їх підпорядкованість архітектурі – її формам, пропорціям, композиції, особливостям внутрішнього простору.

За змістом рельєфи були єдині з ієрогліфічними написами, тобто розумілися як священні знаки, що володіють життєдайною силою. Створити зображення значило для єгиптян зберегти й увічнити життєву силу зображуваного.

Загальні правила композиційної побудови рельєфних сцен у давньоєгипетському мистецтві були розроблені в період IV–VI династій і збереглися без значних змін аж до кінця Нового царства. Рельєфні композиції займали площу стіни, стелі й підлоги повністю. Якщо композиція була значна за розмірами, вона займала весь простір стіни, невеличкі композиції розташовували на стіні в кілька ярусів. Для заповнення вільного простору як усередині композиції, так і між композиціями використовували декоративні можливості давньоєгипетської писемності.

На стінах гробниць і заупокійних храмів трапляються сюжети рельєфів зображених сцен, вони:

- відображають мотиви загробного життя й подорожі, яку померлий повинен

здійснити, долаючи численні випробування, щоб досягти потойбічного царства Осіріса;

- возвеличують заслуги померлого перед богами та країною;
- демонструють місце фараона в космічній ієрархії як посередника між богами й людьми тощо.

Рельєф покривав також поверхню обелісків, які встановлювали перед пілонами храму. Камінь для обеліску видобували зі скелі таким чином: у скелі висвердлювали довгий ряд отворів, забивали в них сухі дерев'яні кілки, які потім поливали водою. Дерево, розбухаючи, розривало камінь. Брилу, яка відокремлювалась, обтісували бронзовими молотками, шліфували та покривали написом відповідного змісту. І тільки після цього обеліск відвозили на будівництво храму.

§ 4. Розвиток скульптури в різні періоди історії Стародавнього Єгипту

Додинастичний період. У додинастичний період (V–IV тис. до н.е.) найяскравіше оповідний характер єгипетського мистецтва проявився в рельєфах (кам'яних палетках). До кінця IV тис. до н.е. палетки видозмінилися: стали овальними й великих розмірів (до півметра довжиною) та з нанесеними на них рельєфними композиціями, що розповідали про історичні події. Крім того, збереглися палетки із зображенням тварин, які називали «палетками бика», «шакалів», «лева». Образ бика або лева, зазвичай, уособлював правителя й пов'язувався з уявленням про його надлюдську силу (наприклад, «Палетка з шакалами». Кінець IV тис. до н.е. Париж, Лувр).

Раннє царство. Раннє царство (бл. 3000–2300 рр. до н.е.) характеризується формуванням релігійних вірувань єгиптян: *фетишизм, тотемізм, анімізм, магія, культ природи й предків, астральний і загробний культ*.

Майже вся скульптура Раннього царства була знайдена не в гробницях, а в тайниках храмів, куди жерці переносили статуї. Відомі тайники в храмах міст Нехена, Абідоса й Коптоса. Знайдені в тайниках статуї були об'єктами поклоніння, призначалися для обрядів і присвячувалися божеству з тією чи іншою метою.

Більшість виявлених царських статуй пов'язані з обрядом **хеб-сед**. Скульптурне зображення сидячого царя імітувало позу закутаного в саван, щойно вбитого старого ватажка племені, якого в давнину садили під шатром (*статуя фараона кінця II династії Хасехема з вапняку, Берлінський музей*).

У схованках храмів також були знайдені скульптури тварин – левів, гіпопотамів, крокодилів, антилоп, мавп, собак та інших, а також птахів, переважно соколів – священних птахів бога Гора. Деякі з них були культовими зображеннями божеств, як, наприклад, знаменита *статуя павіана з алебастру з ім'ям Нармера* (павіана, поряд з ібісом, вважали втіленням бога місяця й мудрості Тота). До подібних скульптур варто віднести й *фігури левів із Коптоса*. Інші зображення тварин так само, як і статуетки людей, могли використовувати в процесі здійснення різних обрядів; деякі фігурки зображують жертвних тварин, інші, що уособлювали злі сили (статуетки гіпопотамів, крокодилів), можливо, слугували об'єктами чаклунських «убитих» ворожих духів і божеств. Частина фігурок використовувалася в якості амулетів або скульптурок, які жертвували в храм із певними цілями. Зокрема, статуетки покровительки породіль богині-жаби Хекет приносилися до храму з проханням про благополучні пологи.

У період Раннього царства в давньоєгипетському рельєфі складаються основні правила зображення фігур і персонажів. Крім того, змінюється характер рельєфу: якщо попередньої епохи майстри створювали переважно багатофігурні композиції, то тепер зосереджували увагу на лаконічній формі вираження головного елемента, відкидаючи другорядні деталі.

Найбільш репрезентативна в цьому плані *палетка фараона Нармера (шифер, висота 64 см. Каїр, Єгипетський музей)*. У палетці відзначено становлення низки специфічних ознак канону як художньої системи: фризоподібність композиції, розташування сцен за регістрами, різномасштабність фігур, пропорційна співмірність і замкненість композиційних побудов. Ці канони на багато століть визначили норму зображення в єгипетському образотворчому мистецтві не тільки в рельєфі, а також у круглій скульптурі та живописі.

Скульптури Раннього царства виготовляли з різних матеріалів. Зображення богів, царів і вельмож створювалися переважно з каменю (вапняк, граніт, кварцит), хоча використовували також кістку, дерево, мідь і золото. Для невеликих фігурок жінок, дітей, слуг, тварин найчастіше застосовували кістку, дерево й фаянс. Як і раніше, з кістки вирізували різноманітні предмети художнього ремесла, що мали побутове призначення.

Істотним нововведенням, порівняно з додинастичний періодом, було створення *скульптур із міді*, яка раніше використовувалася тільки для виготовлення знарядь праці й предметів побуту.

Скульптуру Раннього царства, на відміну від попереднього періоду, відрізняє значне поліпшення як техніки обробки матеріалів, так і вміння передати зображувані об'єкти: людину, звіра, птаха. Покращення техніки роботи з каменем мало велике значення для розвитку скульптури. Саме за цієї доби уперше з'являються *великі кам'яні скульптури*. Водночас потрібно враховувати, що скульптори ще не досягли віртуозності в обробці каменю, а тому руки та ноги статуй не відокремлювали від тіла.

Стародавнє царство. У період Стародавнього царства (бл. 2250–2050 рр. до н.е.) остаточно складаються основні форми єгипетського мистецтва: архітектури, скульптури, живопису, декоративно-прикладного мистецтва. На цей період припадає розквіт давньоєгипетського мистецтва.

Мистецтво Стародавнього царства – це єгипетська класика, характерними рисами якої були: монументальність, урочистість, ритмічність і життєва достовірність. Провідна роль належала архітектурі, яка була тісно пов'язана із заупокійним культом (гробниці-мастаба, піраміди). Значного розвитку набув і скульптурний портрет.

Період Стародавнього царства був часом формування, становлення основних принципів усього давньоєгипетського мистецтва:

По-перше, мистецтву Стародавнього Єгипту притаманний синтез усіх видів мистецтва за провідної ролі архітектури.

По-друге, майже для всіх творів образотворчого мистецтва Стародавнього Єгипту притаманний монументальний характер.

По-третє, усі твори мистецтва Давнього Єгипту декоративні.

З часів Стародавнього царства збереглася велика кількість пам'ятників образотворчого мистецтва (більшою мірою – круглої скульптури й рельєфів, меншою – зразків живопису).

За епоху Стародавнього царства набула розквіту круглої скульптури. Основний сюжет у скульптурі цього часу – зображення царя та його сановників. Більшість скульптур доби Стародавнього царства походять із царських поминальних храмів в околицях Мемфіса й некрополів, які їх оточували, де розміщені гробниці знаті.

Стиль скульптури того часу склався на основі заупокійного культу з його суворими вимогами – дотримання портретної схожості, спокійної рівноваги пози, фронтальної постановки фігури, урочистості образів.

Обов'язковою вимогою також було зображення фігури повністю, що відповідало вимогам релігійного ритуалу, пов'язаного з культом мертвих.

Виняток становлять так звані «гізехські голови», знайдені в некрополі Гізе часів IV династії. «Гізехські голови» виконані майже в натуральну величину й не призначалися для статуй. Вони не були розфарбовані й, можливо, слугували моделлю, фіксуючи портретні риси тієї особи, над оформленням гробниці якої працював майстер.

Зразком давньоєгипетської монументальної скульптури є *статуя Сфінкса* (XXVII ст. до н.е.), яка розташована біля підніжжя пірамід у Гізе. Її довжина – 57 м, а висота біля – 20 м. Сфінкс завжди був символом загадки. Зображення лева з головою людини є повною протилежністю всім іншим єгипетським божествам із людським тілом і головою тварини.

Обличчя сфінксу нагадує портретні риси Хефрена. Сповнений величчю, сфінкс, охороняючи спокій мертвих, втілює мудрість і божественність царської влади.

Усі статуї виконані відповідно до єгипетських канонів, причому канон був однаковим як для пластики, так і для малюнка або живопису. Зокрема, у скульптурному зображенні чоловічої фігури ліва нога висунута вперед, руки опущені вздовж тіла або ж одна спирається на посох. Жіноча фігура, зазвичай, стоїть зі стиснутими ногами, права рука опущена вздовж тіла, ліва лежить спереду на талії. У фігурах, що сидять, також фронтальна постановка: зведені коліна, ступні ніг й одна чи дві руки лежать на колінах (наприклад, *статуї принца Рахотепа та його дружини Нюфрет* (бл. 2600 р. до н.е.); *статуя писця Каї з гробниці в Саккарі* (бл. 2490 р. до н.е.)).

Найбільш ранніми були три типи царських статуй, що зображують:

- *фараона, який стоїть* із витягнутою вперед лівою ногою (крокуючого), руками, опущеними вздовж тулуба, у короткому вбранні, комірі-намисті та короні Південного або Північного Єгипту. Виставлена вперед ліва нога свідчить про вічну можливість фараона виходити з гробниці та брати участь у



«Гізехські голови»
Статуя Каопера («Сільський староста»)
Дерево, висота 110 см.

ритуалах, що забезпечують процвітання країні;

- *правителя, який стоїть*, одягненого у святкове вбрання, з поставленими близько одна до одної ногами та схрещеними на грудях руками, що тримають скіпетр і посох. Згодом цей тип скульптури трансформується в тип осіричних статуй;
- *фараона, який сидить на троні*, у царському опаску зі складеними на колінах руками, причому кисть однієї руки може бути стиснута в кулак, а інша – відкрита, або обидві руки лежать долонями вниз. Цей тип статуй царя на троні був поширений протягом усієї історії єгипетського мистецтва.

Матеріалом для статуй слугували коштовні породи дерев, піщаник, алебастр, базальт, граніт, вапняк. Тіла чоловічих статуй зафарбовували червоно-коричневою, а жіночих – жовто-коричневою вохрою, передаючи колір засмаглого тіла. Одяг покривали білою фарбою (тканину для одягу ткали з льону), волосся мало чорний колір, очі інкрустували світлим і темним камінням. У портретах давньоєгипетські майстри завжди приділяли особливу увагу зображенню очей. Згідно релігійних вірувань, очам була притаманна здатність воскрешати мертвих, тому очі виділяли інкрустацією або кольоровою (синьою, чорною) рельєфною обвідкою по контуру повік.

Єгипетська скульптура завжди підпорядковувалася єдиному архітектурному задуму.

Рельєфи, що прикрашали стіни гробниць і храмів, також були пов'язані з заупокійним культом. Їх розташовували так, щоб затвердити площину стіни, підкреслити лаконізм і суворість архітектурного образу. У кольорових рельєфах немає напівтонів, нюансів кольору.

Крім того, традиція зображення фігури на площині: голова й ноги – у профіль, а торс – розвернутий в анфас; а вся фігура обведена єдиною лінією – стала каноном. Єгиптяни також дотримувалися градації розмірів, що передусім уособлювала ієрархію: розмір об'єкта збільшувався відповідно до його значущості. Найбільшим за розміром було зображення хазяїна гробниці, його родичів – наполовину меншим, рабів – найменшим.

Рельєфи мали подвійне значення: вони відповідали вимогам суті заупокійного культу й одночасно виконували функцію виразного декоративного елементу архітектури.

У мистецтві Стародавнього Єгипту, поруч із пласким рельєфом, який майже не виступав над поверхнею стіни, виник, а пізніше поширився, так званий *заглиблений рельєф*: зображення вирізувалося й заповнювалося фарбою – з'являвся кольоровий силует.

Репрезентанти скульптури часу Стародавнього царства:

- *парні статуї Рахотепа (сина Снофру) і його дружини Нофрет із мастаба Рахотепа в Медумі (III тис. до н.е. Каїр, Єгипетський музей). Персонажі зображені в позі сидячи на кубоподібних тронах;*
- *статую жерця Каапера з гробниці Ка-Апера в Саккарі (V династія) (Середина III тис. до н.е. Каїр, Єгипетський музей);*
- *статую царського писаря Каї («Луврський писар») з гробниці Каї в Саккарі (III тис. до н.е. Париж, Лувр).*

Середнє царство. У мистецтві часів середнього царства (бл. 2050–1700 рр. до н.е.), як і раніше, дотримувалися традицій Стародавнього царства, проте виникли й

нові риси: зростання прагнення до реалістичності образів, зниження пафосу монументальності, з'явилося більше свободи у створенні композиції.

Скульптуру епохи Середнього Царства характеризує поява великої кількості різних скульптурних шкіл, які проводили між собою постійні творчі змагання, що призвело до значних змін.

За часів розквіту доби Середнього царства набули поширення ритуальні статуї, які встановлювалися не тільки в єгипетських гробницях, а й у храмах. Їх виготовляли в великій кількості й були призначені для загального споглядання (наприклад, скульптури *Сенурсета III і Аменхета III*).

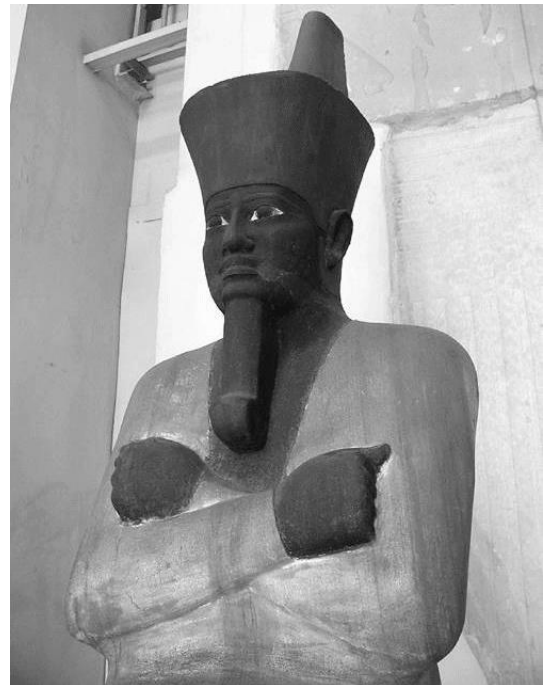
Як і раніше, домінували зображення, тісно пов'язані з релігійним обрядом *хеб-сед*. Перший етап цього унікального обряду містив сцену символічного вбивства старого владики і проводився з використанням його статуї, яка нагадувала за своєю скульптурною композицією канонічне зображення верхньої частини саркофагу.

До статуй *хеб-сед* належить стародавня статуя *фараона Ментухотепа-Небхепетра (XXI ст. до н.е. Каїр, Єгипетський музей)*, що зображує фараона зі схрещеними на грудях руками, застиглого в підкреслено фронтальній позі. Стиль цієї та багатьох подібних статуй має характерні риси узагальненості й умовності, загалом типові для пам'яток початку епохи Середнього Царства.

З часом скульптори почали створювати статуї з більш тонким моделюванням та більш виразною пластичністю. За цієї доби ідея божественної сили й могутності фараона поступилася місцем постійним спробам передати в скульптурі точні риси та індивідуальність людини.

На час правління Сенусерта III припав справжній розквіт скульптури з офіційною тематикою. Цього царя скульптори зображували в різному віці – від наймолодшого до зрілого. Серед подібних робіт найкращими вважають скульптурні портрети сина Сенусерта *Аменхета Третього (XIX ст. до н.е. Москва, ДМОН імені Пушкіна)*, а також обидіанову голову самого царя.

Дивовижною знахідкою майстрів давньоєгипетських шкіл тих часів вважають особливий вид кубічної статуї – фігури, включеної в монолітний кам'яний блок. Кубічна статуя зображувала людину, яка сидить, піджавши ноги так, що натягнутий одяг приховує пропорції тіла. Це, наприклад, *статуя писця Мааніамона, (кінець XV ст. до н.е.)*. Мааніамон був писарем у Карнакському храмі. Згідно традиції Середнього царства, чиновників зображували схожими на правлячого фараона, тому обличчя Мааніамона має риси фараона Аменхотепа II.



Статуя фараона Ментухотепа-Небхепетра.
XXI ст. до н.е. Каїр, Єгипетський музей.

Активно почала розвиватися дрібна пластика, пов'язана з погребальним культом. Статуетки вирізували з дерева, покривали ґрунтом і розписували.

Розвивалося ювелірне мистецтво: виготовляли дорогоцінні прикраси й амулети, частіше із золота, проте використовували також срібло, мідь, олово, бронзу та ефект (сплав золота й срібла). Особливою популярністю в єгипетських ювелірів користувалася техніка *клуазоне*, або техніка перегородкової емалі. Силует малюнка виконували із золотих ниток, а внутрішній простір заливали кольоровою емаллю – розплавленою скляною масою.

Нове царство. Нове царство (бл. 1580–1070 рр. до н.е.) було останнім періодом зовнішньої активності Єгипту, коли велися завойовницькі війни в Передній Азії та Північній Африці. У цю епоху відбувається розквіт культу Амона-Ра, який називав себе царем усіх богів: йому приписували військові перемоги, складали на його честь гімни, будували храми.

Будівництво монументальних храмів супроводжував інтенсивний розвиток монументальної скульптури. Наприклад, між Нілом і Долиною Царів на місці зруйнованого храму залишилися дві величезні статуї фараона Аменхотепа III у Фівах, відомих як *«Колоси Мемнона»* (кінець XV ст. до н.е.), майже 20-метрової висоти з монолітних блоків пісковика. Кожна із статуй зображувала фараона, який сидить на троні зі складеними на колінах руками (цікаво, що на п'єдесталі статуї фараона видряпували свої імена солдати Александра Македонського, Юлія Цезаря, Наполеона Бонапарта).

Крім величезних статуй, у храмах були й невеличкі статуетки (наприклад, *статуетки Верховного жреця бога Амона Аменхотепа та жриці Ранної* (початок XV ст. до н.е. Москва, ДМОН імені Пушкіна).

Нові риси в скульптурі Нового царства з'являються в епоху Хатшепсут. Для заупокійного храму Хатшепсут у Дейр-ель-Бахрі було створено понад двісті статуй, і всі *статуї Хатшепсут* – портретні. Можна виділити індивідуальні риси, які повторюються на сфінксах, на осіричних колосах, на уклінних статуях і на статуях, що сидять: характерний овал обличчя – широкий у верхній частині та різко звужуваний до підборіддя, широко розставлені мигдалеподібні очі з рівними дугами брів, ніс із горбинкою, маленький рот, кругле підборіддя – усе це передається незмінно, то з більшою схематизацією (сфінкси, колоси), то з меншою (статуї, що сидять).

Скульптура перших років правління Аменхотепа IV представлена статуями фараона, які походять із двору храму Атона в Карнаку. Установлено, що у дворі храму таких статуй було не менше сотні. Це колоси (висота понад 3 м), зроблені з пісковика. Фараон зображений на повний зріст, у схрещених на грудях руках він тримає символи царської влади – батіг і жезл. Одяг статуй становить парадна схенті (пов'язка) на стегнах, підтримана поясом із прикрасами. Схенті пов'язана дуже низько, залишаючи оголеним майже весь живіт. Голови статуй фараона зображували у різних головних уборах: подвійній короні обох Єгиптів, клафту, немесі. Деякі статуї поверх клафту прикрашені короною з двох схематично зображених страусових пір'їн (символ істини, символ Амона). Кожна статуя Ехнатона в Карнаці – це його реалістичний портрет.

Розкопки виявили в Ахетатоні численну кількість великих скульптурних майстерень. У цей час статуї стояли не тільки в офіційних установах столиці, але й у приватних будинках.

Найбільш цікаві знахідки зроблені під час розкопок майстерні скульптора

Тутмеса, які відбувалися на початку XX ст. (розпочаті в 1912 р.). У майстерні, де працювало багато підмайстрів, були приміщення для формовки з гіпсу та обробки каменю. Саме в майстерні Тутмеса були знайдені парні портрети Ехнатона й Нефертіті, зроблені з вапняку в натуральну величину (портрет Нефертіті 19 см заввишки).

Зі скульптурних творів цього часу збереглося два портрети *цариці Нефертіті* (I чверть XIV ст. до н.е.), (Нефертіті з давньогрецької означає «прекрасна йде»), роботи скульптора Тутмеса. Ці портрети вважають шедеврами давньоєгипетської скульптури. З вапняку виконано й *портрет Ехнатона* (перша чверть XIV ст. до н.е.).

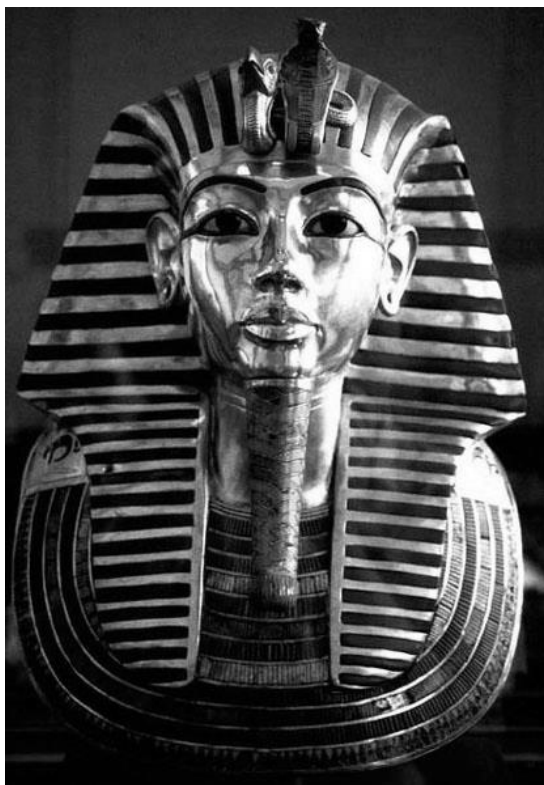


Тутмес.
Портрет Нефертіті.
Пісковик.
Бл. 1360 р. до н.е.
(Берлінське
античне зібрання).

Новим кроком у розвитку єгипетського мистецтва можна вважати *плиту «Плакальниці»* (рельєф із Мемфісу). Рельєф відрізняється графічною манерою виконання з переважанням лінеарного малюнка над пластичним моделюванням поверхні. Плакальниці послідовно демонструють окремі фази руху: одна стоїть, друга нахилиється, третя падає на коліна, четверта розпластана на землі, а ті, які стоять за нею, поступово підіймаються. У жодній фігурі рух не повторюється. Цей найдивовижніший зразок передачі руху на площині, безперечно, став досягненням єгипетського мистецтва.

Уперше в історії єгипетського мистецтва з'являється рельєф із зображенням фараона в колі сім'ї (*«Сім'я Ехнатона»*, рельєф з Амарни, XIV ст. до н.е.).

Відома	гробниця
Тутанхамона	— одна з



Маска фараона Тутанхамона.
Середина XIV ст. до н.е.

небагатьох уцілілих від грабіжників царських гробниць, яка була відкрита в 1922 р. археологом Х. Картером. Крім саркофагів і коштовних прикрас, у гробниці було знайдено багато рельєфів і скульптур. Однак з усіх скарбів гробниці вражає саркофаг Тутанхамона, зроблений із золота, прикрашений емалями й дорогоцінним камінням, що символізувало багатство й могутність фараона. У ньому лежала мумія фараона. Обличчя мумії вкривала золота *маска фараона Тутанхамона*, на пальці одягнені золоті обручки, шию огортав подвійний золотий ланцюг, ноги – у золотих сандалях.

Пізній період (бл. 1070–332 рр. до н.е.). З першої половини XII ст. до н.е. в країні майже нічого не будують. У цей період єгипетське мистецтво переспівує спадщину, стилізуючи й архаїзуючи форми. Створені в цей час численні бронзові, кам'яні, дерев'яні статуєтки богів у вигляді різноманітних тварин відрізняються живою характерністю силуетів, об'ємів, рухів. Проте попри технічну досконалість і декоративне оздоблення, у плані образності вони пусті й холодні або нагадують стародавні пам'ятники.

За часи існування єгипетської цивілізації майстрам скульптури вдалося створити гармонійне, цілісне мистецтво, наповнене мудрими ідеями, втіленими лаконічною й зрозумілою мовою, актуальними не тільки в період існування єгипетської держави, але значущі для нас і сьогодні.

Розділ VI СКУЛЬПТУРА АНТИЧНОГО СВІТУ

- § 1. Загальна характеристика Давньогрецького образотворчого мистецтва.
- § 2. Мистецтво гомерівської доби (XI–VIII ст. до н.е.).
- § 3. Скульптура архаїки (VIII–VI ст. до н.е.).
- § 4. Класична скульптура Давньої Греції.
- § 5. Скульптура еллінізму.
- § 6. Загальна характеристика образотворчого мистецтва Давнього Риму.
- § 7. Скульптура доби Римської республіки.
- § 8. Скульптура Римської імперії.

§ 1. Загальна характеристика Давньогрецького образотворчого мистецтва

Назва «античний» походить від латинського слова «антиквус», що означає «давній». Поняття «античність» вперше використали мислителі епохи Відродження в XV ст. У сучасному мистецтвознавстві під цим терміном розуміють архітектуру й образотворче мистецтво Давньої Греції та Давнього Риму з VIII ст. до н.е. по IV ст. н.е.

Грецьку скульптуру справедливо вважають одним із найвищих досягнень культури античності, яка залишила незабутній слід у світовій історії. У жодному історичному періоді скульптура не піднімалася на подібну висоту і ніколи більше так не цінувалася людиною, як у давньогрецькій цивілізації. Греки вважали, що прекрасна душа може жити тільки в прекрасному тілі. Тому неодмінною умовою й основою ідеальної людини була гармонія тіла, зовнішня досконалість. Грецький ідеал визначається терміном *калокагатія* (гр. *Kalos* – прекрасний і *agathos* добрий). Калокагатія включає в себе досконалість і тілесного, і духовного, одночасно з красою і силою грецький ідеал несе в собі справедливість, цнотливість, мужність і розумність. Саме ідея калокагатії, відображена в образах грецьких богів, створених давніми скульпторами, дарує насолоду сприймати їх як неповторно прекрасними.

Якщо порівнювати грецьку скульптуру зі скульптурою попередньої історичної епохи – Стародавнім Єгиптом, то, насамперед, відмінність простежується у виборі матеріалу і в техніці його обробки. Єгипетський скульптор працював із кольоровими, непрозорими й твердими породами каменю; грецький скульптор обирає білий, прозорий мармур або м'який вапняк. У Єгипті висікали статуї з цілої брили, з моноліту, у Греції скульптор складав статуї з декількох окремих шматків і нерідко змішував матеріали: наприклад, т. зв. *акроліти*, де тільки голова статуї виконана з мармуру, тіло ж із позолоченого дерева; *хрисоелефантинна техніка* – поєднання золота й слонової кістки, яку застосовували в Греції. Проте основна відмінність грецької скульптури від єгипетської полягає в тому, що для єгиптян поняття скульптури однозначно асоціювалося з «висіканням з каменю», а в грецькій скульптурі велику роль відігравало «лиття з металу». На думку Б. Віппера, загибель більшості грецьких бронзових оригіналів, а також велика кількість пізніших мармурових копій значною мірою спотворила для нас загальну картину грецького скульптурного мистецтва, даючи надмірну перевагу мармуровим зразкам.

Необхідно зазначити: *грецькі декоративні ансамблі, фронтони та фриз* виконані з каменю, а окрема, *кругла статуя* насамперед пов'язана з металом, а не з каменем (звідси і в римлян термін «*statuarias*», що означає власне «техніку лиття з металу»). За винятком Праксителя, усі великі майстри круглої статуї в Греції вважали, що краще працювати або в змішаній техніці золота й слонової кістки (як, наприклад, Фідій), або – у переважній більшості – у бронзі, як Мирон, Поліклет і Лісіпп.

Історія Давньої Греції та, відповідно, історія грецької скульптури пройшла такі періоди свого розвитку.

1. Так звана Греція «гомерівської» доби (XII–VIII ст. до н.е.) – час розпаду родової общини й зародження полісних відносин. На цей період припадає розвиток епосу та поява перших пам'ятників образотворчого мистецтва.

2. Архаїка, або період утворення рабовласницьких міст-держав (VII–VI ст. до н.е.). Історія архаїчного мистецтва була в основному історією подолання старої художньої культури родового суспільства й поступової підготовки принципів класичного мистецтва, яке утвердилося в подальшому в V ст. до н.е.

За доби архаїки складається система архітектурних ордерів (*дорійського та іонійського*), яка покладена в основу всього подальшого розвитку античної архітектури. У цей період формуються основні типи архітектурних споруд грецького поліса – *храми, булевтерії, пританеї, гімнастії* тощо; розквітає оповідний сюжетний вазопис і поступово накреслюється шлях до зображення в скульптурі прекрасної, гармонійно розвиненої людини.

3. Класика, період розквіту грецьких міст-держав (V і більша частина IV ст. до н.е.). Класика – це час високого розквіту філософії, важливих природничо-наукових відкриттів, блискучого розвитку поезії й особливо драми, найвищих досягнень в архітектурі та образотворчому мистецтві. Центром розвитку класичної еллінської культури стали в основному Аттика, північний Пелопоннес, острови Егейського моря й частково грецькі колонії в Сицилії та південній Італії – так звана Велика Греція. У кінці цього періоду (IV ст. до н.е.) настає криза давньогрецького полісу, що в другій половині IV ст. викликає кризу мистецтва класики.

Проте час найвищого розквіту давньогрецького мистецтва в «епоху Перикла» тривав приблизно чотири десятиріччя – з 450 по 410 рр. до н.е. Художні твори доби високої класики відрізнялися героїчною величністю, монументальністю та гармонійністю людських образів й одночасно життєвою невимушеністю, природністю й простотою. У цей особливий час творили великі майстри грецького мистецтва: скульптори Фідій і Поліклет, зодчі Іктін і Каллікрат.

4. Елліністичний період (кінець IV–I ст. до н.е.) – епоха утворення великих імперій, монархій еллінізму. Власне елліністичним мистецтвом називають мистецтво Материкової Греції та дотичних до неї островів Егейського архіпелагу, Малої Азії (переважно Пергамського царства), Родосу, Сирії (західна частина держави Селевкідів) і Єгипту. В елліністичній Греції збереження суспільних і художніх традицій класичної епохи визначило більш тісний, ніж деінде, зв'язок мистецтва з класичними зразками. Ознаки елліністичного мистецтва – як нового етапу в історії мистецтва – отримали найбільш чітке вираження в художніх пам'ятниках Пергама й Родосу.

Загалом мистецтво еллінізму має два етапи – час з кінця IV ст. до н.е. до початку II ст. до н.е. (**ранній період** елліністичного мистецтва) та до II–I ст. до н.е. (**пізній період**).

§ 2. Мистецтво гомерівської доби (XI–VIII ст. до н.е.)

Цей період культурної історії Греції назвали на честь великого **Гомера**. Його неповторні «Іліада» та «Одіссея», створені приблизно в IX–VI ст. до н.е., перетворилися на джерело інформації про ті давні часи. На жаль, досі збереглося небагато пам'яток гомерівського періоду, тому що основними будівельними матеріалами були дерево й невиспалена цегла, монументальна скульптура теж була дерев'яною. Так, перші примітивні скульптури – **ксоани** (*примітивні скульптури культового призначення у вигляді стовпів зі злегка окресленими формами людського тіла, які були символічним зображенням божества*), не збереглися й відомі нам лише з літературних джерел.

Стиль епохи передавали численні схематичні статуетки, виконані з бронзи, теракоти або кістки, у яких простежувався геометричний стиль (фігурки вершників, атлетів, героїв або богів, тварин).

До наших часів майже не збереглося пам'яток зодчества гомерівського періоду. Залишилися лише руїни, які свідчать про те, що будівництво в Давній Греції розвивалося на основі традицій мікенської культури. Зазначимо два важливих моменти того періоду: виникнення міст-полісів та широке розповсюдження заліза і його впровадження у виробництво. Гомерівський період був передумовою стрімкого піднесення грецького мистецтва в архаїчну й класичну епохи.

§ 3. Скульптура архаїки (VIII–VI ст. до н.е.)

З кінця VIII ст. до н.е. в Греції починаються великі зрушення в економіці, соціальному ладі, культурному житті. Розвивалися поліси – невеликі міста-держави, до складу яких входили міста з навколишніми земельними ділянками та поселеннями землеробів. Найбільшими полісами були Афіни, Спарта, Коринф, Аргос, Фіви.

Остаточно склався грецький пантеон богів. Для релігії греків був характерний політеїзм з численними богами, яких очолював верховний бог Зевс (наприклад, крім загальногрецьких богів, у кожній області Греції існували й місцеві божества, які «населяли» ліси, гори, джерела тощо). Греки, вважаючи своїх богів безсмертними та всесильними, надавали їм антропоморфного вигляду, тобто вважали їх подібними до людей. Цікаво, що влада олімпійських богів не була безмежною. Сам Зевс підкорявся велінню долі.

Період архаїки – це період становлення давньогрецької скульптури. У творах відчувається прагнення скульптора передати красу ідеального людського тіла. Проте в цей час скульптору було важко відійти від форми кам'яного блоку, тому фігури завжди статичні.

Скульптура доби архаїки була тісно пов'язана з архітектурою: зазвичай вона включалася у релігійні комплекси і прикрашала фронтони будівель.

Із середини VII ст. до н.е. скульптури почали висікати з мармуру, який найбільше підходив для відтворення людського тіла.

За архаїки складається два основних типи поодинокі круглої скульптури – *куроса* (оголеного юнака) і *кори* (задрапірованої жінки з характерною посмішкою, названою архаїчною). Фігура куроса уособлює пластичний образ досконалої людини, яка за силою і красою подібна до божества. Точне призначення куросів досі так і не з'ясовано, відомо тільки, що їх установлювали на могилах героїв на честь перемоги в змаганнях. Призначення жіночих фігур – *кор* – теж невідоме. Основне, що в них зосередився жіночий, рухливо-емоційний початок, як у куросах – чоловічий, свідомо-вольовий.



Курос, знайдений в Меренда.
540 р. до н.е.

Цікаво, що увагу скульпторів не цікавило дитинство чи старість. Вони вважали, що краса притаманна лише молодості. Саме тому раннє грецьке мистецтво створює ідеальні образи Чоловіка і Жінки.

За кольором архаїчні скульптури (як і більш пізні класичні) не були одноманітно білими. На багатьох із них збереглися сліди фарбування. Волосся мармурових дівчат було золотистим, щоки рожевими, очі блакитними. Статуї виглядали дуже святково, форми й силуети вражали ясністю, зібраністю й конструктивністю, позбавлені надмірної барвистості та строкатості.

Більшість давньогрецьких статуй відомі нам за римськими копіями, які зберігаються в багатьох музеях світу. На жаль, копії не завжди здатні передати красу оригіналу. Грецька скульптура збереглася до наших часів лише частково – у фрагментах і уламках.

§ 4. Класичне образотворче мистецтво Давньої Греції

Давньогрецька класика – час найбільшого розквіту (культурного, політичного, економічного) еллінських міст-держав (V – більша частина IV ст. до н.е.). Центром античної культури періоду класики стали Афіни, у яких були зібрані найяскравіші досягнення суспільної думки й художньої діяльності. Байдужі до зовнішніх завоювань, греки всю силу своєї енергії спрямували на досягнення гармонії краси й добра, прагнучи втілення у життя класичного ідеалу рівноваги тіла й духа.

В оформленні будівель наприкінці V–IV ст. до н.е. більш вагоме місце, ніж раніше, починає займати декоративна скульптура та різьблений орнамент.

У скульптурі класичного періоду Давньої Греції виділяють:

- ранню класику (перша половина V ст. до н.е.);
- високу класику (середина V ст. до н.е.);
- пізню класику (кінець V–IV ст. до н.е.).

Рання класика. У скульптурі стиль, який приходить на зміну пізній архаїці, відрізняється зовсім протилежними тенденціями: замість архаїчної посмішки – суворі, майже похмурі обличчя; замість строкатої гри поверхні – сувора простота форм і жестів; замість легкої грації та рухливості – важке, навіть трохи незграбне втілення спокою. Цей стиль, який являє своєрідний пролог до грецької класики і який триває приблизно до 460 року, називають, зазвичай, **суворим стилем**.

Скульптура суворого стилю не має того анонімного, абстрактного характеру, який характерний для скульптури архаїки, проте і в ній індивідуальні риси творчої манери скульптора майже не відстежуються.

Варто відзначити, що на відміну від пізньої архаїки, в епоху суворого стилю помітно відступає на другий план жіноча статуя, яка значно поступається у своєму розвитку чоловічій. Характерно, що серед видатних майстрів строгого стилю є чимало таких, які взагалі не створили жодної самостійної жіночої статуї. Пояснюють це власне саме характером суворого стилю, який був спрямований на оволодіння діяльними, активними формами. Еволюція чоловічої фігури суворого стилю дуже багата варіантами й дуже стрімка у своєму розвитку, а жіноча статуя розвивається повільно й не відрізняється різноманітністю типів.

Грецька архаїчна скульптура, за певними винятками, не знає жіночого оголеного тіла. Тільки в епоху суворого стилю з'являються перші спроби зображення оголеного тіла, проте в тісній залежності від проблеми драпірування. На думку Б. Віппера, якщо грецький скульптор вивчає форму і структуру чоловічої фігури звертаючись безпосередньо до голого тіла, то з жіночим тілом він знайомиться, так би мовити, крізь одяг. Тільки промацавши під одягом його пластичні обсяги та його поверхню, грецький скульптор наважується на повне оголення жіночого тіла. Фактично, розвиток жіночої статуї йде у зворотному напрямі порівняно з чоловічою статуєю. Чоловіча оголена фігура в грецькій скульптурі виразно еволюціонує від статичності до динаміки – тільки після довгої серії нерухомих куросів грецький скульптор насмілюється на зображення руху. Навпаки, у жіночій оголеній фігурі розвиток починається з руху й поступово завершується повним спокоєм. Лише після того, як оголення жіночого тіла було мотивовано динамікою бігу або поривом вітру, грецький скульптор оголює жіночу фігуру без усякого тематичного або функціонального мотивування й зображує, так би мовити, статичну наготу.

Мистецтво скульптури цього часу не знає образів не тільки духовного, але й тілесного страждання.

Статуї раннього класичного періоду потребують більшого простору, ніж архаїчні. Декоративна краса архаїчних статуй доби ранньої класики змінюється в бік природної, життєвої краси фігур, підкреслюючи більшу цілісність рухів. Акцентовано увагу на незворушності, підвищеному спокої, стриманій силі персонажа.

Це типовий узагальнений образ людини-героя, який наділений досконалими рисами фізично-моральної краси. Скульптурним образами властиві сувора простота, спокійна велич духу, почуття значимості й краси людини.

Отже, в давньогрецькій скульптурі класичної доби виховання засобами мистецтва формувало уявлення про те, якою повинна бути людина.

Мистецтво скульптури ранньої класики переповнене войовничими сюжетами – битвами, сутичками, подвигами героїв тощо. На фронтонах храму *Афіни-Афайї на острові Егіна* – боротьба греків із троянцями. На західному фронтоні храму *Зевса в Олімпії* – боротьба лапіфів із кентаврами, на метопах – представлені всі дванадцять подвигів Геракла.

Інший улюблений комплекс скульптурних мотивів – гімнастичні змагання. У ті далекі часи фізична тренуваність, майстерність рухів тіла мали вирішальне значення для результату битв, тому атлетичні ігри були далеко не тільки розвагою.

У мистецтві скульптури продовжують панувати міфологічні теми й сюжети, але на

перший план виступає етична сторона міфу.

У скульптурі цього часу відбувається прагнення вирішити проблему поживлення нерухомої постаті, досягнення вільної природної пози людської фігури. Багато уваги приділяється зображенням людського тіла в русі. Теми рукопашних сутичок, кінних змагань, змагань із бігу, метання диска навчили скульпторів зображати людське тіло в динаміці. Архаїчна статичність постатей була подолана. Тепер люди діють, рухаються, з'являються складні пози, сміливі ракурси, широкі жести.

Скульптурні групи фронтонів ранньої класики відображають роль і значення кожної людини в її взаємовідносинах з іншими. Людина представлена не як частина загальної композиції, а як особистість, що займає в композиції своє певне визначене місце.

Найважливішим засобом характеристики загального стану духу стають пропорції тіла та його динамічне положення (рух). Проявляється змістовність і художня виразність жесту. *При цьому типове узагальнення ніде не поєднується з індивідуалізацією образу.*

Метою скульптури ранньої класики було створення типового образу людини як зразка для кожної людини-громадянина. Проте душевні стани, які розкриває скульптура, мають узагальнений характер. Обличчя людини не передає душевне життя, воно однаково виражене у всьому тілі, в усіх його рухах, включаючи й міміку обличчя.

Основним матеріалом для майстрів скульптури ранньої класики стає бронза.

У сфері рельєфу епоха суворого стилю відрізняється більш відсталим характером та консервативними тенденціями, ніж кругла скульптура того часу: подолання архаїчних принципів відбувається в рельєфі набагато повільніше, ніж у круглій статуї. Водночас, у рельєфі суворого стилю можна спостерігати важливі ознаки нової художньої концепції.

Усі основні якості рельєфу суворого стилю – простота й широта його ритму, співучість ліній і силуетів – знаходять втілення в одному з найпрекрасніших пам'ятників епохи – так званому троні Людовізі.

«Трон Людовізі» (бл. 470 р. до н.е., мармур) насправді був огорожею жертовника. Раніше це була споруда з трьох стін, вкритих рельєфами, усередині розташовувався сам жертовник. На стінках у центральній частині зображено народження Афродіти з морської піни. Нереїди прикривають таємничий момент народження. У нижній частині показана галька, вище – ще порожня матерія, і тільки у верхній частині з'являється Афродіта. Мокрий одяг Афродіти обліплює її плоть. Рух підкреслено складками одягу – знизу вгору, фігура повільно піднімається, разом із нашим поглядом народжується Афродіта.

На бічних стінках представлені дві фігури – оголена гетера, яка грає на флейті й співає пісню плотської любові, та повністю задрапірована фігура жінки-матері, яка уособлює собою сімейну любов. Жертвник представляє два типи любові: з одного боку, любов як тілесна насолода, з іншого – як основа створення сімейного вогнища.

До скульптурних шедеврів суворого стилю відносять статую *«Дельфійський візник»* із бронзи (автор невідомий) та скульптуру *«Хлопчик, що виймає скалку»*, яка за допомогою складної композиції передає природний рух людського тіла.

Перехід від суворого стилю до високого відбувається майже непомітно. По суті, це дві стадії в розвитку того ж самого стилю, який може бути об'єднаний під назвою

класичного. Невловимість цього переходу особливо красномовно демонструє мистецтво старшого з трьох великих майстрів високого стилю – **Мирона**, який працював у Афінах. У статуях атлетів він передав не тільки рух, але й перехід від однієї стадії руху до іншої. До найкращих його творів належить «Дискобол» – скульптура, яка мала величезний вплив на подальший розвиток образотворчого мистецтва.

В історії грецької скульптури періоду класики часто протиставляють Мирона – як майстра органічної енергії, Поліклета – як творця чисто формальних, пластичних цінностей, з одного боку та Фідія – як митця, який втілював вищі ідеї в скульптурі – з іншого.



Мирон. Дискобол. Римська бронзова копія.
460-450 рр. до н.е. Гліптотека, Мюнхен

Висока класика. До середини V ст. до н.е. образотворче мистецтво Давньої Греції досягло пори розквіту. Мистецтво високої класики вирізняє духовність й енергія. Визначним центром культури й мистецтва стало місто Афіни, у центрі якого був збудований видатний пам'ятник – **Акрополь**. Акрополь у перекладі з грецької означає «верхнє» «укріплене» місто. Тут проводили народні збори, відбувався суд, обговорювали державні справи, виступали оратори.

Фідій був призначений головним керівником усіх художніх робіт на Акрополі,

Сюжети творів Мирона вкрай різноманітні: це боги, герої й атлети, молоді, і старі, чоловічі й жіночі образи, групи й окремі статуї. Мирон користувався великою популярністю як скульптор, який зображує тварин, а також як *торевт*, срібні посудини якого високо цінували римські колекціонери. Але, безсумнівно, найбільшу славу Мирону принесли його статуї атлетів-переможців. Дві з них викликали особливе захоплення античних поціновувачів мистецтва – «Бігун Лада» і «Дискобол».

У скульптурі «Дискобол» Мирон вирішив проблему стрімкого й напруженого руху, далеко перевершивши сміливістю та динамікою всіх попередників. Але при цьому не підлягає сумніву, що його вирішення проблеми засноване на компромісі: зображено не сам рух Дискобола, а коротка перерва, миттєва зупинка між двома рухами – між замахом назад і викидом усього тіла й диска вперед.

йому були підпорядковані архітектори-будівники **Парфенона**. Джерела називають будівельниками Парфенона **Іктіна й Каллікрата**.

Історія Парфенона досить показова. Парфенон до самої загибелі античної культури простояв майже недоторканий. У 435 р. н. е. він був перетворений на християнську церкву й зі східного боку до нього була прибудована абсида, причому на жертву цій перебудові була принесена вся середня частина східного фронтона. У такому стані Парфенон простояв близько десяти століть. У 1456 р. турецький султан захопив Акрополь, після чого Парфенон перетворився на мечеть, до якої прибудували високий мінарет. Скульптурних прикрас, однак, ця перебудова не торкнулася. У 1674 р. Акрополь відвідує французький посланник маркіз де Нуантель у супроводі двох фламандських живописців. Один із них виконує ескізи з пластичних прикрас Парфенона, які до сьогодні служать головним джерелом для реставрації Парфенона. Ще через чотирнадцять років відбудеться фатальна подія, яка призведе до повного руйнування Парфенона. Венеціанці оточують Афіни. Під час обстрілу Акрополя генералом Кенігсмарком бомба потрапляє в Парфенон, який служив пороховим складом. У результаті вибуху руйнуються всі стіни Парфенона. Судячи зі слідів обстрілу тільки на західному фронтоні, у Парфенон потрапило близько 700 гарматних ядер. Загинуло не менше 300 осіб, їхні останки знайшли в ході розкопок у XIX ст. Центральна частина храму була зруйнована, зокрема 28 колон, фрагмент скульптурного фриза, внутрішні приміщення, які колись слугували християнською церквою та мечеттю; у північній частині завалився дах. Західний фронтон виявився майже неушкодженим. Але після взяття Акрополя генерал Моросіні захотів зняти із західного фронтона статую Посейдона та статую Афіни. Та за знімання статуї взялися так незграбно, що статуї впали й розбилися на дрібні шматки. Протягом XVIII ст. триває послідовне руйнування скульптур Парфенона.

Останній поворот долі Парфенона пов'язаний з ім'ям лорда Елджином, який у якості англійського посла прибуває в 1799 р. до Константинополя. Спочатку Елджин посилав художників на Акрополь для створення замальовок і зіліпків. А потім йому вдається виклопотати в султана дозвіл узяти на свій розсуд будь-які скульптури Акрополя. Так лорд Елджин встиг до 1803 р. (коли він був відкликаний зі своєї посади) узяти дванадцять фігур із фронтонів Парфенона, дванадцять метоп і п'ятдесят шість плит фриза. Після повернення на батьківщину лорд Елджин запропонував англійському урядові купити парфенонові скульптури. Але його пропозиція спершу не зустріла ніякого розуміння. Річард Найт, впливовий президент «Товариства дилетантів», оголосив парфенонові скульптури грубою роботою римських каменотесів. Поет Байрон виступив із гнівною відповіддю проти Елджина, якого він назвав святотатцем за пограбування Акрополя. Тоді лорд Елджин виставив свої скарби для публічного огляду, де від них прийшов у захват прославлений італійський скульптор Канова. Це вирішило долю «мармурів Елджина», і в 1816 р. парламент затвердив їх купівлю для Британського музею за тридцять п'ять тисяч фунтів.

Скульптурні прикраси Парфенона складаються з дев'яноста двох метопт фризу завдовжки в 160 м і заввишки в 1 м, навколо зовнішніх стін целли та з фронтонних груп.

Майже всі дев'яносто дві метопи зображують сцени боротьби і, за незначними винятками, складаються з двох фігур. Тематично вони розподілені так: на північному боці була зображена боротьба богів із гігантами (гігантомахія); на південному – боротьба з амазонками (амазономахія); на західному – епізоди Троянської війни; на східному боці – двадцять чотири метопи були присвячені боротьбі лапіфів з кентаврами (кентавромахія) і вісім – легенди про Ерехтей. З дев'яноста двох метоп тільки ті двадцять (майже виключно з південного боку), які потрапили в Британський музей, збереглися в порівняно гарному стані. Метопи, що залишилися на Акрополі (серед них – на самому Парфеноні) дуже пошкоджені.

Фронтони Парфенона вважають вершиною в еволюції фронтонної скульптури.

Отже, мистецтво скульптури піднімається на неперевершений рівень у період високої класики. В історії зберігся відомий вислів **Плутарха**, що в Афінах більше статуй, ніж живих людей. І хоча це, імовірно, перебільшення, проте статуй було справді дуже багато. Грецька скульптура частково вціліла в уламках і фрагментах. Більшість статуй нам відома за римськими копіями, численність яких не передавала красу оригіналів (римські копії робили статуї грубими, висушували їх: переводячи бронзові вироби в мармур, нівечили їх незграбними підпорами). Теми рукопашних сутичок, кінних змагань, змагань із кидання дисків навчили скульпторів зображувати людське тіло в динаміці. Архаїчна застиглість фігур була подолана.

Монументальність, прагнення до гармонії, пропорційності, створення ідеальних образів богів і людей відрізняють скульптури Фідія: «Афіну-Войовницю», «Афіну-Парфенос» (оригінали статуй не збереглися).

У храмі Зевса в Олімпії містилася відома *статуя Зевса* роботи **Фідія**. На золотому троні сидів бог-гігант, за розміром у вісім разів більший за зріст звичайної людини. Золотий плащ прикривав стегна й ноги бога, залишаючи відкритими груди зі слонової кістки. За це сміливе поєднання мармуру, металу та слонової кістки статуя була оголошена чудом світу (у нашу еру статуя Зевса, за бажанням одного з візантійських імператорів, була перевезена до Константинополя, де й загинула під час пожежі).

Фідій набув слави видатного скульптора давнини. Особливістю пластичного стилю Фідія є його інтерес до драпірування та віртуозна майстерність у трактуванні одягу. Безумовно Фідій значно перевершує Мирона і Поліклета.

Прославився зображенням атлетів у спокійних, невимушених позах скульптор **Поліклет**. Він ніколи не зображував швидких рухів і миттєвих станів. Його бронзові фігури – у спокійних позах легкого руху. Поліклет – автор трактату «Канон», в якому він теоретично вивів закони пропорцій людського тіла. (На жаль, до наших часів «Канон» не зберігся). Принципи Поліклета засновані на взаємовідношеннях окремих елементів фігури, причому окремі частини тіла Поліклет розглядав, як частини загальної висоти фігури. Таким чином Поліклет установлює ідеальну середину тіла, обчислює, що ступня дорівнює одній шостій висоти фігури, голова – одній восьмій, обличчя й кисть руки – одній десятій тощо. Для людського обличчя Поліклет також установлює принцип поділу на три рівні частки – лоб, ніс і губи з підборіддям. Поліклет у своєму «Каноні» прагне сформулювати закон золотого середина, який уникає крайнощів, як занадто коротких, так і надто довгих пропорцій.

Зразковою статуєю, у якій Поліклет утілює принципи свого «Канону» і яка в

давнину також називалася «Каноном», є так званий «Дорифор» (списоносець). Для наступних поколінь художників ця статуя означала непорушний закон зображення людини. За допомогою вільної, відставленої назад ноги Поліклет змусив усе тіло статуї прийти в рух. Тіло Дорифора рухається у всіх трьох вимірах: вертикально, тому що середня вісь фігури згинається безперервно-викривленою лінією; горизонтально, тому що всі горизонтальні осі тіла розташовані на різних рівнях: праве коліно вище за ліве, навпаки, праве плече нижче за ліве; з глибини – за допомогою списа й кроку лівої ноги. Цей безперервний рух атлета відбувається не випадково, а підпорядкований певному, суворо продуманому ритму. Основним стрижнем цього ритму є так званий принцип *контрапосту*, тобто протиставлення рівноваги правої та лівої сторони тіла: правій нозі, на яку спирається фігура, відповідає права рука, яка вільно звисає, а вільній лівій нозі – напружено зігнута ліва рука. Отже, рівновага напруги, баланс енергій відбувається хрестоподібно, хіастично. Варто, однак, підкреслити, що цей **хіазм** Поліклета має лише функціональний, але не лінійний характер. Контури правого й лівого боку фігури абсолютно різні: правий контур замкнений і спокійний, лівий – відкритий і повний руху.

Під кінець V ст. до н.е. в мистецтві високої класики відбулися значні зміни, коли монументальну героїку почали витісняти риси витонченого ліризму.

Пізня класика. У цей період продовжується будівництво міст із чітким плануванням. Мистецтво скульптури досягає значного розвитку.

Відомою пам'яткою часів пізньої класики є *Галікарнаський мавзолей* (збудований дружиною на смерть свого чоловіка Мавсола, правителя Карії), який у давнину вважали одним із найдивовижніших за розміром, багатством і красою декору. Збудований архітекторами **Піфієм** і **Сатиром**, Мавзолей був призначений для увінчання пам'яті правителя, а не для потреб полісу, як інші споруди.

На цоколі заввишки 24 м возвеличувався заупокійний храм із 36 іонійськими колонами. Перекриття храму – це піраміда на 24 сходини, увінчана скульптурною колісницею з чотирма кіньми. Мавзолей був прикрашений скульптурами відомих майстрів того часу – **Скопаса, Леохара, Бріаксіса й Тімофея**.

Римський архітектор Вітрувій (I ст. до н.е.) зазначав, що Мавзолей належить до семи чудес світу.

Найкращим введенням у скульптуру перехідної доби можуть слугувати рельєфи. Скульптори продовжують створювати рельєфні цикли, які прикрашали храми та громадські пам'ятники, виникають нові види рельєфів:

- «документальні» рельєфи, що прикрашали плити, на яких вирізувалися тексти різних громадських документів. Виконані здебільшого в досить грубій техніці, ці рельєфи все ж мають велике історичне значення, оскільки вони майже завжди датовані й дають змогу послідовно простежити стилістичну еволюцію рельєфу;
- приватні, інтимні рельєфи – у вигляді вотивного рельєфу або у вигляді надгробної стели. За змістом вони тісно пов'язані між собою: кожен із них присвячений певному міфу, який містить проблему смерті.

На противагу фризу Парфенона, рельєфи потрактовано більш об'ємно, випукло, але форми так само широко розпластані, також основні пластичні акценти зосереджені на контурах, що сплітаються й перехреснюються між собою. Новим елементом є те, що в композицію та в зміст рельєфу вноситься третя фігура (замість

звичайного в суворому й класичному стилі двофігурного діалогу).

Порівнюючи статуї цих часів зі скульптурою попереднього періоду, відзначимо надмірне переважання жіночих статуй і майже повну відсутність інтересу до оголеної чоловічий статуї, тобто – атлетичного ідеалу. Оголені чоловічі статуї, які створені в кінці V ст., дуже відрізняються від атлетів Піфагора, Мирона або Поліклета.

Творчістю трьох великих майстрів-новаторів – Скопаса, Праксителя й Лісіппа – визначається розвиток скульптури пізньої класики. Та спадок Праксителя й Лісіппа майже втрачений, про їхню творчість можна судити лише за пізніми копіями.

Скопас створив цілу галерею різноманітних образів: Афродіту, Ареса, Асклепія, Афіну-вакханку, Менаду, амазонок та ін. Кожний твір вирішено досить своєрідно: сміливі та складні повороти надають особливої рухливості й виразності. На жаль, від його скульптур збереглося декілька фрагментів рельєфів і статуй.

У скульптурах **Праксителя**, навпаки, домінує спокій, задумливість, його оголені богині й подібні до жінок юнаки, світ образів Афродіти, Ерота, Сатира, Гермеса – протистоять героїчному початку. Статуя «*Гермес із Діонісом*», знайдена під час розкопок храму Гери в Олімпії, можливо, є оригіналом, а не копією роботи Праксителя. Крім Афродіти, Пракситель часто зображував Артеміду.

Мистецтво Праксителя виразне, емоційне, як само, як і мистецтво Скопаса. Але якщо Скопаса привертають психічні емоції, активні, бурхливі афекти, то мистецтво Праксителя, з пасивними й м'якими образами, присвячене, здебільшого, чуттєво-емоційній сфері людини. Усі рухи статуй Праксителя розгортаються повз глядача, на площині, а не в глибину. Пракситель однаково послідовно уникає як простих, так і складних обертальних рухів. Його статуї призначені для розглядання лише спереду.

Отже, Пракситель виступає новатором у сфері мальовничої обробки форми й інтимних, ліричних настроїв, але консерватором у всьому, що стосується загальної концепції пластичних рішень.

Лісіпп – останній великий майстер класичної епохи, створив, за легендами, близько 1500 бронзових статуй. Наприклад, він виконав серію статуй Геракла, який був його улюбленим героєм. Творчість Лісіппа вплинула на роботи скульпторів багатьох наступних поколінь.

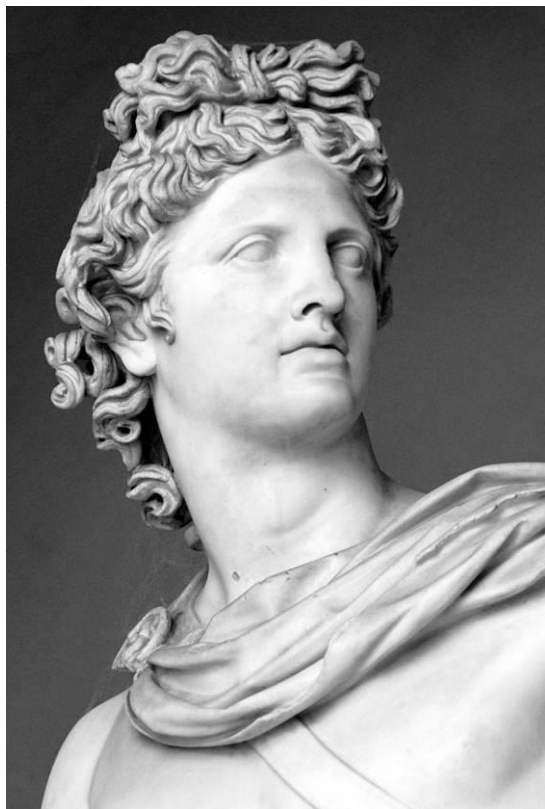
Лісіпп, безсумнівно, найбільш різноплановий з усіх грецьких майстрів. Йому однаково були підвладні рух, спокій, драма, лірика, сила і грація. Незважаючи на це, Лісіпп творив із дивовижною легкістю. Згідно з легендою, він мав звичку після закінчення кожної статуї класти в скарбничку золоту монету (після його смерті в скарбничці знайшли понад півтори тисяч монет).

Серед творів Лісіппа порівняно незначне місце займають жіночі статуї.

Перевершуючи всіх своїх попередників різноманітністю та свободою свого мистецтва, Лісіпп, безсумнівно, поступався багатьом із них у глибині концепції, цілісності власних художніх ідеалів. Його мистецтво було позбавлене тієї внутрішньої ідеї, яка притаманна однаковою мірою як Фідію та Поліклету, так і Скопасу та Праксителю.

За часів пізньої класики у мистецтві давньогрецької скульптури закладено вирішення подвійного художнього завдання: пошук ідеалу й потяг до правдивості зображення.

Проте зароджується й ідеалізуючий напрямок у скульптурі, яскравим представником якого був **Леохар** – придворний художник Александра Македонського.



Леохар.

Аполлон Бельведерський.

Деталь. Римська копія (II пол. IV ст. до н.е.)
з грецького бронзового оригіналу.

З ім'ям Леохара пов'язують два видатні твори другої половини IV ст. до н.е. Один із них – т. зв. *Аполлон Бельведерський*, здавна зберігався в Бельведері, тобто на терасі Ватиканського палацу (краща репліка голови – т. зв. *голова Штейнхейзера* – знаходиться в Базелі). Оригінал Аполлона був із бронзи, стовбур дерева доповнений копіїстом. Крім того, статуя була частково реставрована: Монторсолі, учень Мікеланджело, додав Аполлону обидві руки (втрачені раніше). Художники Ренесансу з великим захопленням сприймали статую як ідеальний зразок класичного стилю. Пізніше завдяки Вінкельману, одному з основних ініціаторів неокласицизму, слава Аполлона Бельведерського посилилася ще більше. Але потім, до кінця XIX ст., статуя втратила свою колишню популярність. Справді, в образі Аполлона Бельведерського є певна театральність жести й пози, деяка надмірна вихолощеність фактури.

Фігура Аполлона відрізняється пропорційністю тіла й довгими кінцівками. Він широко крокує прямо на глядача. Але завдяки розкинутим рукам і повороту голови, завдяки тому, що все його тіло сповнене хіазму, рух не зосереджується в одному напрямку, а ніби променями розходить у різні боки. Саме цей центральний характер руху додає загальному поступу Аполлона таку пружність та гнучкість.

Грецька скульптура створила надзвичайно одухотворені тілесні образи статуй. Французький скульптор **Роден** сказав про одну з них: «Цей юнацький торс без голови більш радісно усміхається світлу й весні, ніж могли б це зробити очі й губи».

У цю епоху скульптори рідко створювали чоловічі оголені статуї, але великої популярності досягли жіночі одягнені статуї. В історії скульптури рідко трапляються часи, коли б так само захоплювалися проблемою драпірування, як грецькі скульптори кінця V ст., коли взаємна «гра» тіла й одягу, оголення тіла крізь одяг були б доведені до такої віртуозної досконалості. Це, наприклад, *Капітолійська Деметра* і т. зв. *Гера Барберіні* з Ватиканського музею: вони мають спільні риси, які відрізняють їх від класичного стилю. Ці скульптури монументальні й величні, але в їхній величавості немає колишньої суворості й додався елемент певної пишноти; жести дуже широкі, могутні тіла сильніше згинаються в стегнах, у їхніх рухах і в їхньому одязі більше округлості, пластичності.

§ 5. Скульптура еллінізму

В останні десятиріччя IV ст. до н.е. закінчується період класичної культури античної Еллади. До занепаду полісної демократії призвело захоплення всієї Греції Македонією та завойовницькі походи **Александра Македонського**, який заснував величезну імперію – від Дунаю до Інда. Відбувся історичний поворот від рабовласницької демократії до рабовласницької монархії.

Настала епоха еллінізму – синтез еллінської та східної культур (точкою відліку стає не македонська чи еллінська, а наднаціональна ідея, коли Александр намагався усунути всі націоналістичні забобони, вважаючи необхідним поєднати країни Сходу й Заходу).

У цей час різко змінюється, порівняно з класикою, характер художньої творчості. Замість узагальненого образу героя-громадянина грецького полісу з'являється, з одного боку, зображення монарха як богоподібної особистості-героя, а з іншого – індивідуалізований образ особистості, яка перебуває в трагічному конфлікті з навколишнім світом, або образ із перебільшеним трагічним початком. Виникає інтерес до соціальних мотивів, лірично-інтимних і повсякденних аспектів життя особистості.

Найкращі твори елліністичного мистецтва з'являються з кінця IV ст. до н.е. до середини II ст. до н.е., тобто в час розквіту елліністичних держав і виникнення цілої низки самостійних культурних центрів.

В образотворчому мистецтві визначилося декілька течій, зумовлених відмінністю суспільно-художніх тенденцій, місцевих традицій, зв'язком зі школою великих майстрів IV ст. до н.е.

Відомою спорудою того часу був *Фароський маяк* (арх. **Сострат Кнідський**) заввишки 120 м. Він складався з трьох ярусів: чотиригранного, восьмигранного й округлого. Нижня башта (60 м) була складена з плит, прикрашених рельєфами, середня – облицьована плитами з білого мармуру. Верхній ліхтар із куполом на гранітних колонах був увінчаний *статуєю Посейдона*.

У скульптурі еллінізму продовжується розвиток тенденцій майстрів IVст. до н.е. Тема образів Праксителя набула в еллінізмі характеру підкресленої чуттєвості, а пафос скульптур Скопаса перетворився в підвищену драматичність.

Елліністичне мистецтво сповнене контрастів – гігантського й мініатюрного, парадного та побутового, алегоричного й натурального. Його риси – помпезність та інтимність – протилежні.

Основна тенденція – відхід від зображення узагальненого людського типу до розуміння людини як істоти конкретної, індивідуальної, а звідси й зростання уваги до психологічної характеристики образу, інтерес до національних, вікових, соціальних та інших ознак особистості.

Епоха еллінізму подарувала людству великі пам'ятники мистецтва. Крім того, вона створила скульптури, які є найзначнішими здобутками античної пластики та світової скульптури усіх часів й залишаються недосяжними зразками, такими, як: Афродіта Мілоська, Ніка Самофракійська, вівтар Зевса в Пергамі. Ці геніальні скульптури були створені за доби еллінізму. На жаль, нічого або майже нічого невідомо про їхніх авторів.

Однією з неповторних і неперевершених скульптур є «*Ніка Самофракійська*» (190–180 рр. до н.е.) (авторами є, можливо, **Харес** або **Піфокрит**).



Ніка Самофракійська (автор, можливо, Харес).
Мармур. 175–150 рр. до н.е. Лувр. Париж, Франція.

Статую Ніки знайшов **Шарль Шампуазо**, французький консул та археолог, на острові Самофракія в 1863 р. Статуя вінчала вівтар морських божеств. Вона стояла на скелястому березі моря й сурмила в ріг, зустрічаючи мореплавців. Історики вважають, що Ніка була створена в II ст. до н. е. на знак грецьких морських перемог.

Ніка Самофракійська висічена із золотистого Парійського мармуру. На жаль, руки й голова богині назавжди втрачені, а праве відбите крило є лише пізньою гіпсовою копією лівого. Спроби відновити початкове положення рук богині були неодноразові. Дослідники припускають, що права рука, піднята вгору, тримала кубок, вінок або горн. Цікаво, що численні спроби відновити руки статуї виявилися безуспішними, – усі вони псували шедевр. Отже, Ніка залишається саме такою – досконалою у своїй недосконалості. Нині скульптура Ніки Самофракійської прикрашає Лувр.

«Венера Мілоська» (*Афродіта з острова Мілос*) – славетна давньогрецька скульптура, створена приблизно між 130 і 100 рр. до н.е. Статуя богині кохання Афродіти виконана з білого мармуру. Вважають, що її творцем є скульптор **Агесандр Антіохійський**. Висота статуї Венери Мілоської – 2,02 м, пропорції тіла при перерахунку на зріст 164 см – 86х69х93.

Скульптура була знайдена в 1820 р. на острові Мілос – одному з Кікладських островів в Егейському морі. *Французький моряк Олів'є Вут'є, зійшовши на берег, вирішив пошукати давнину для продажу. Разом із місцевим селянином Йоргосом Кентротасом він відкопав статую на руїнах стародавнього амфітеатру. Руки її були втрачені вже після знахідки, у момент конфлікту між французами, які хотіли відвезти її до своєї країни, і турками (власниками острова), які мали той же намір.*

«Венера Мілоська» відрізняється від сучасних їй статуй, які зображують богиню любові. Елліністичні Афродіти (Венери) найчастіше походили на тип *Афродіти Кнідської* Праксителя, коли скульптори робили їх чуттєво-спокусливими, навіть злегка манірними (наприклад, відома *Афродіта Медицейська*). Венера Мілоська оголена тільки наполовину, задрапірована до стегон, сувора й піднесено спокійна. Вона втілює не стільки ідеал жіночої краси, скільки ідеал людини загалом у вищому сенсі.

Важливо зазначити, що в цей час існувало три школи в мистецтві скульптури:

1. Родоська школа (III ст. до н.е. – початок II ст. до н.е.). Характерною особливістю скульптури було зображення людини в стані емоційного напруження. Наприклад, скульптура «*Лаокоон*» (автори **Агесандр, Полідор, Афанадор**) – твір, який за рівнем пластичного зображення фізичних і душевних мук, артистичної досконалості й художньої композиції не має рівних у всій історії мистецтва скульптури.

Скульптура датується I ст. до н.е. Її сюжет узятو з переказів про Троянську війну й викладено в «Енеїді» римського поета Вергілія. (*Вергілій писав: боги наслали гігантських морських зміїв задушити троянського жреця Лаокоона та його дітей за те, що він намагався переконати своїх співвітчизників не приймати дарованого їм ахейцями дерев'яного коня, у якому насправді ховалися грецькі воїни*). Скульптура зображує відчайдушні, але марні зусилля героя вивільнитися з обіймів чудовиськ, які щільними кільцями обвили тіла трьох жертв, здавлюючи їх і кусаючи. Ця за часом створення найпізніша зі справжніх грецьких скульптур, що дійшли до нас, була знайдена раніше за інші. Вона отримала світову славу після того, як її відкопали в Римі, на початку XVI ст. «Лаокоон» за складністю композиційного вирішення належить до шедеврів елліністичної скульптури.

2. Пергамська школа. Виникла під впливом видатних скульпторів

попереднього періоду – Лісіппа та Скопаса.

Скопас. Лише два моменти, особливо характерні для стилю Скопаса, варто виділити. По-перше, безсумнівну асиметрію композицій і, по-друге, зіткнення багатьох людських голів із рамою фронтона, ніби фігурам тісно в наданому їм трикутному просторі.

Скульптурні голови в V ст. до н.е. без відповідних їм тіл рідко мають самостійне життя. Навпаки, в епоху еллінізму в IV ст. до н.е., навіть наполовину відбиті, спотворені тріщинами голови сповнені внутрішньої енергії та пристрасності. Скульптурні голови Скопаса відрізняються голів, більш ранніх авторів, насамперед, своєю структурою: вони не круглі, а чотирикутні, дуже міцно, майже грубо оформлені. На обличчі підкреслені поперечні лінії, навислі брови й горизонтальна складка на опуклому лобі, особливо характерні для Скопасових голів. Голови ніколи не поставлені прямо, а вигинаються, нахилиються на дуже розвернутій у бік шиї.

На відміну від класичного мистецтва, Скопас звертається до почуттів глядача, прагне схвилювати його та вразити. Скульптор відображує внутрішнє життя героя, складність і пристрасність його душевних переживань. Тому цілком природно, що Скопас велику увагу приділяє головам статуй та особливо їх очам. Можна сказати, що Скопас був *першим грецьким скульптором, який зацікавився проблемою погляду статуї і спробував вирішити його абсолютно новими засобами.*

Цікаве порівняння пластичного зображення ока в скульптурі V і IV ст. до н.е. здійснив Б. Віппер. Відомий історик мистецтва, порівнюючи очі «Афіни» Мирона й «Дорифора» Поліклета, зазначає, що вони мають форму майже правильного овалу; нижня та верхня повіки однаково зігнуті й окреслені гострими лініями; очне яблуко практично позбавлене опуклості, погляд спрямований завжди прямо перед собою й не має індивідуального вираження. Б. Віппер порівнює з ними, наприклад, очі «Гермеса» Праксителя й очі воїна з фронтона тегейського храму. Очі Праксителя за своєю формою більше нагадують очі статуй попереднього часу; дещо змінилися лише пропорції – заглиблення очей стало набагато ширшим і глибшим, а розріз очей – дещо меншим; усі обриси стали м'якшими, переходи – ніжнішими й розпливчастими, що додає погляду певну мрійливість, ту «вологість», якою захоплювалися античні глядачі.

У Скопаса до цих мальовничих якостей додається абсолютно нове пластичне вирішення очей, як підкреслює Б. Віппер. Очне яблуко стає опуклим; верхню повіку зігнуто, вона довша за нижню й частково її закриває; так само вигнута брова, яка важкою масою нависає над оком. У результаті глибока тінь збирається в очному заглибленні. Погляд спрямований не прямо вперед, а догори й набуває виразу пристрасного, патетичного пориву. Скопас, як стверджує історик, зумів використати світлотінь не тільки для яскравої розробки поверхні, але й для оволодіння самою пластичною формою, а також з метою досягнення особливих психологічних ефектів.

Найяскравішим зразком скульптури пергамської школи є фриз *Вівтаря Зевса в Пергамі (Пергамський вівтар)*, завдовжки близько 120 м. У рельєфах Пергамського вівтаря немає ані ритму, ані пауз між групами (як на фризі Парфенона), ані вільного простору; фон для фігур богів і гігантів створює одяг, який розвивається. На жаль, досі не збереглися імена 14 скульпторів, які працювали над вівтарем.

Пергамська школа більше за інших тяжіла до патетики та драматизму, продовжуючи традиції Скопаса. На відміну від класичної епохи, скульптори вже не завжди вдавалися до міфологічних сюжетів. Зокрема, на площі Пергамського

Акрополя стояли скульптурні групи, які уособлювали образи справжньої історичної події – перемоги над «варварами», племенами галлів, які взяли в облогу Пергамське царство. Повні експресії та динаміки, ці групи примітні ще й тим, що скульптори ставляться з повагою до переможених, показуючи їх як доблесними, так і страждаючими. Зображуючи галла, який убиває свою дружину й себе, щоб уникнути полону та рабства, або смертельно пораненого галла, який напівлежить на землі з низько похиленою головою, скульптори підкреслюють їхню героїчну смерть. У своєму мистецтві греки не вдавалися до приниження своїх супротивників; ця риса етичного гуманізму в їхніх творах виступає з особливою наочністю, коли противники – галли – зображені реалістично.

3. Александрійська школа. Для неї характерна витонченість, камерність. Улюблений образ скульпторів – образ богині Афродіти – набув особливої чарівності, з легким відтінком кокетливої легковажності. Найбільш відомі скульптури: *Афродіти Медицейської* (скульптори **Кефісодот Молодший і Тімарх**) та *Афродіти з Кірені*.

В елліністичному світі вперше з'являється мистецтво *камеї* – рельєфно вирізьбленого самоцвітного каміння, яке слугувало прикрасою. Одна з найвідоміших у світі камей – «*Камея Гонзага*» (камея з парним зображенням єгипетського царя Птолемея II та його дружини Арсиної) – найвище досягнення мистецтва гліптики. Камея належала дружині *герцога Гонзага* з Мантуї – *герцогині Ізабеллі д'Есте*. Перша згадка про цю камею датована 1542 р., коли вона опинилася в опису скарбів сімейства мантийських герцогів Гонзага. Стиль і природа різьблення дають підстави віднести камею до першого елліністичного періоду (III ст. до н.е.), коли виникли подвійні профільні портрети. Цей тип, відомий як *capita jugata* й характеризується тим, що один профіль з'являється безпосередньо за іншим.

Маленькими шедеврами були *теракоти* – статуетки з обпаленої глини, які зображали гарно вбраних молодих жінок, дітей, музикантів, акробатів, кулачних бійців, рибалок, негрів, слуг, рабів та ін.

Пам'ятники давньогрецького мистецтва дарують величезну естетичну насолоду, залишаючись актуальними, важливими й донині. Проте твори грецького мистецтва, що збереглися до наших днів, – це лише незначна частина колишнього багатства. Твори найбільших майстрів Греції не дійшли до нашого часу в оригіналах. За часів розквіту Римської імперії (I–II ст. н.е.) римляни прагнули прикрашати свої палаци та храми копіями з прославлених грецьких статуй і фресок. Усі великі грецькі бронзові статуї були переплавлені в роки загибелі античного суспільства, а мармурові – здебільшого зруйновані. Отже, нерідко лише за римськими копіями можна судити про численні шедеври грецької скульптури.

Упродовж багатьох століть скульптуру Давньої Греції справедливо вважали **зразком, ідеалом, каноном**, і зараз вона не перестає бути визнаним шедевром світової класики. В історії скульптури ніколи не було досягнуто такого рівня досконалості, який характерний давньогрецькому мистецтву скульптури. Усю сучасну скульптуру можна вважати тією чи іншою мірою продовженням традицій Давньої Греції. Давньогрецька скульптура у своєму розвитку пройшла складний шлях, підготувавши ґрунт для розвитку скульптури наступних епох в різних країнах. У більш пізній час традиції давньогрецької скульптури були збагачені новими напрацюваннями та досягненнями, але античні канони стали необхідною основою, базою для розвитку пластичного мистецтва всіх наступних епох.

§ 6. Загальна характеристика образотворчого мистецтва Давнього Риму

У Римській державі стрімко розвивалися ті види мистецтва, які мали безпосереднє практичне значення. Це й зумовило провідну роль офіційної цивільної архітектури в римському мистецтві, а також розвиток індивідуального скульптурного портрета та протокольно-оповідного історичного рельєфу. У таких видах мистецтва, як монументальна скульптура та живопис або поезія, римляни були багато в чому залежні від грецьких та елліністичних зразків.

Виходячи з особливостей римської релігії, міфологічна тематика не мала важливого значення для римського образотворчого мистецтва. Появою антропоморфного зображення божества римляни зобов'язані як етрускам, так і грекам.

Якщо в архітектурі Давньої Греції вперше були створені архітектурні ордери (дорійський, іонійський і коринфський) – канонічні системи елементів будівлі, то римська архітектура, засвоївши багату спадщину Еллади, відкрила наступний етап у розвитку світового зодчества. Римляни вперше вирішують наступні проблеми: організацію великого внутрішнього простору, поєднання стіни та склепіння, стіни й купола, розробку системи побудови перекриття у вигляді низки арок, що спираються на стовпи або колони.

Для римської архітектури характерне інше, ніж для архітектури класичної Еллади, застосування ордерної системи. Ордер у Римі поступово позбавляється його тектонічного значення й перетворюється на елемент декоративної прикраси. Ордер використовують для прикрашення системи стовпів або поживавлення рівної поверхні стін (колони або напівколони, що підтримують антаблемент).

Римське зодчество – перше у світовій архітектурі, яке залишило зразки не тільки храмових комплексів, а й різних цивільних громадських будівель і різноманітних інженерних споруд, причому деякі функціонують і досі. Римські архітектори та інженери створили численні терми, форуми, портики, базиліки, театри, амфітеатри (подвійні театри), акведуки, мости, водостічні канали, дороги, гавані.

Погляди дослідників на римську культуру досить суперечливі. Одні вважають, що Рим не мав власної культури, тобто культура Риму є плагіатом грецької. Інші стверджують, що культура Риму – це етап кризи античного світу, коли неможливим стає суспільно-культурний розвиток, проте Рим реалізував себе як цивілізація. Треті доводять, що римська культура подарувала світові особливу систему цінностей, які дали змогу стати місту Рим столицею великої імперії.

Історія Давнього Риму, яка починається з VIII ст. до н.е. та завершується в V ст. н.е. загибеллю Риму від варварів і повсталих рабів, пережила три культурних періоди:

- Царський період (VIII–VI ст. до н.е.).
- Республіканський період (V ст. – 30-ті рр. до н.е.).
- Імперський період (30-ті рр. до н.е. – 476 р. н.е.).

Царський період (VIII–VI ст. до н.е.). Наприкінці I ст. до н.е., унаслідок занепаду еллінських держав, основна історична роль перейшла до Риму. Особливу роль у становленні культури Стародавнього Риму відіграла художня культура й мистецтво **етрусків**. Панування етрусків у Римі починається з VII ст. до н.е. Походження етрусків невідоме (ймовірніше, це були прибульці з Малої Азії), і до кінця не розгаданий їхній

художній ідеал, а також писемність і мова, хоча відомо близько 10 тис. пам'яток цієї культури.

Основним заняттям етрусків було землеробство. Етрурія славилася як сильна морська держава (усьому Середземномор'ю були відомі етрусські пірати); тут активно розвивалася торгівля.

Образотворче мистецтво етрусків відзначалося реалістичними рисами, що особливо відображено в портретах, манеру та стиль яких пізніше запозичили римляни. Крім того, етруски винайшли латинський алфавіт, римські цифри й вони вміли виготовляти залізо, бетон, ювелірні прикраси. Саме етруски створили емблему Риму – капітолійську вовчицю, яка виховувала легендарних засновників великого міста – Ромула й Рема. Закінчилося панування етрусків у Римі в 510 р. до н.е. внаслідок повстання римлян проти останнього етруського царя Тарквінія Гордого.

Про високу й своєрідну цивілізацію етрусків свідчать пам'ятки архітектури, скульптури й живопису, які збереглися до наших часів.

Шедевром етруської скульптури V ст. до н.е. є бронзова скульптура вискаленої хижої вовчиці, відомої як *Капітолійська вовчиця*. Чудове лиття, декоративна проробка деталей і гострий реалізм у зображенні залякувальної сили – яскравий приклад майстерності етруських скульпторів. Дитячі фігурки Ромула й Рема, були додані значно пізніше, в епоху Відродження.



Капітолійська вовчиця.

Бронза. V ст. до н.е. Капітолійські музеї, Рим.

Прекрасними були етруські вазы: глиняні або металеві, вони мали унікальну форму, яка майже не прикрашена орнаментом (вважають,

що етруський орнамент перебував на стадії згасання). Найвідомішими є *канопи* – вазы, у яких зберігали попел праху, мали завершення у вигляді голови померлого (що, власне, стало основою майбутнього римського портрету).

Збереглися дивовижні етруські саркофаги з теракоти, датовані VI ст. до н.е. Зазвичай вони зображали покійного ще живим, напівлежачим на ложі, під час бенкету. Іноді зображали одного покійного («*Саркофаг з Вольтери*», II ст. до н.е. Археологічний музей, Флоренція) або парні подружні портрети («*Саркофаг подружжя з Бандитачча*», поліхромна теракота, VI ст. до н.е., музей Вілли Джулія, Рим). Вважають, що на розвиток скульптури царського періоду великий вплив мала грецька архаїчна скульптура.

Значно менше, на відміну від погребальної скульптури, збереглося зразків монументальної чи станкової скульптури. Наприклад, знайдено декілька бронзових голів: «*Голова хлопчика*» (кінець IV – початок III ст. до н.е. Флоренція, Археологічний музей), «*Капітолійський Брут*» (I половина III ст. до н.е., Капітолійські музеї, Палац Консерваторів, Рим).

З кінця IV ст. до н.е. отримали розповсюдження «вотивні голови», виконані переважно з глини, їх відрізняє масовість і груба обробка матеріалу (наприклад, «*Голова юнака з Лаціума*», III ст. до н.е., Мюнхен).

У III ст. до н.е. Етрурія була заселена римськими ветеранами й відтоді етрусська культура поступово почала втрачати свої специфічні риси. Римляни запровадили свої порядки та звичаї, етруски були вигнані зі своїх рідних міст, і вже до II ст. до н.е. етрусська мова перетворилася на мертву, а етруски змішалися з італійцями й римлянами.

Проте етруски відіграли значну роль в історії античної художньої культури. Вони передали італійським племенам мистецтво зведення дренажних споруд, нові типи будівель, культові обряди.

§ 7. Скульптура доби Римської республіки

Республіканський період (V ст. – 30-ті рр. до н.е.) – це епоха підкорення Римом усього Апеннінського півострова. На формування художньої культури нової держави істотно вплинула грецька культура. У IV ст. до н.е. переважно серед верхівки суспільства набувала поширення грецька мова й деякі грецькі традиції. Водночас відбувалася заміна старого етрусського алфавіту на грецький.

На відміну від греків, римляни були, насамперед, воїнами. Римляни вели війни практично постійно протягом усієї своєї історії, а це вимагало розвитку залізної дисципліни й мужніх рис характеру. Римляни були більш суворими та прагматичними, ніж греки, що позначилося на всіх сторонах життя римлян.

Художня культура Римської імперії являла собою культуру воєнізованого суспільства, де панував культ практицизму, державності, закону. Основні інтереси перебували у сфері політики, війни, управління. Якщо Афіни в часи свого розвитку були республікою, то Рим – імперією. На відміну від Еллади, у Римській імперії широко використовувалася праця рабів. Столиця імперії – Рим – відрізнялася пишністю у розкішшу, у ній функціонувало близько 1780 палаців, було встановлено велику кількість пам'яників на честь перемог полководців.

Під час завоювання Греції в III і II ст. до н.е. до Риму починають звозити грецькі скульптури. Грецькі статуї прикрашають римські храми, громадські споруди та приватні будинки. У цей час римляни не створюють оригінальних статуй божеств і героїв, вони не йдуть далі копіювання й наслідування грецьких оригіналів.

Безперечно, одним із досягнень римського образотворчого мистецтва став **скульптурний портрет**. Як самостійне художнє явище, римський портрет веде свій відлік із початку I ст. до н.е. Відповідно до культу предків, римські вельможі замовляли скульптурне зображення голови покійного родича та зберігали його вдома в парадних кімнатах – *атріумах*, у спеціальних шафах або нішах – *лараріях*. Зображення створювалося з гіпсу, воску, теракоти, дерева, каменю, рідше з бронзи.

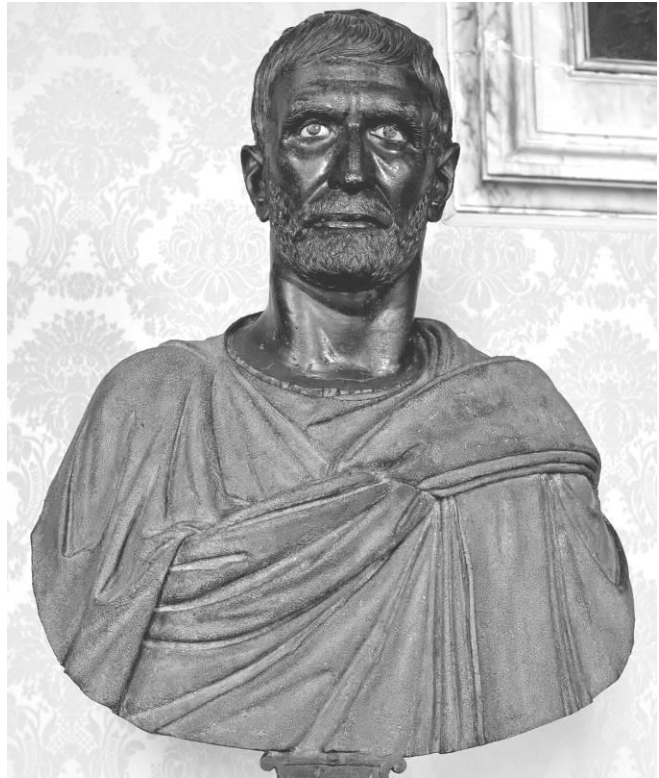
З кінця II ст. до н.е. в Римі з'явився звичай знімати з обличчя покійного воскову маску, за якої потім відливали скульптурний портрет.

Цей портрет, із мармуру чи бронзи, який точно передавав найдрібніші риси обличчя, кріпився на підставці з надписом (*titulus*), де вказували ім'я та суспільні доблесті предка. У святкових та поховальних процесіях римляни йшли,

тримаючи скульптурні портрети предків на знак свого шляхетного походження.

Для республіканського періоду характерні невеликі за розміром бюсти суспільних діячів (наприклад, *портрет Юлія Цезаря*), яким притаманні сила духу й стійкість характеру. Характерна риса римського портрета періоду Республіки – крайній натуралізм і правдоподібність у передачі рис обличчя конкретної людини.

Римські скульптурні портрети першої половини й



«Капітолійський Брут»,
Бронза. 1-а пол. III в. до н. е.
Рим, Капітолійські музеї,
Палац консерваторів, Зал тріумфів.

середини I ст. до н.е. відзначаються т. зв. **«веризмом»** – реалізмом, який переходить у натуралізм. Ніколи більше так відверто ця риса не проявилася в портретному мистецтві Риму. У I ст. до н.е. було створено низку портретів, які вражають своєю нещадною правдивістю; з особливим інтересом їхні автори звертаються до відтворення некрасивих, часто потворних, але яскраво індивідуальних осіб, переважно людей немолодих, людей похилого віку (наприклад, *«Голова старого у покривалі»*, музей Кьярамонті у Ватикані). У сучасній науці відома думка, що веристичний портрет виник саме від давньоримської традиції робити воскові маски померлих предків. Цим можна пояснити велику кількість скульптурних портретів людей похилого віку.

У цей час науковці виділяють два основні напрямки розвитку скульптурного портрета:

1) *староримський (веристичний)*, для якого характерне продовження традицій етруської та ранньоіталійської скульптури – сухий, лінійно-графічний стиль (наприклад, *«Надгробок Рупілі»* (вапняк, 1-а пол. I ст. до н.е., Рим, Капітолійський музей);

2) *еллінізуючий* – вплив елліністичного мистецтва скульптури – живописно-патетичний стиль: інтерес до внутрішнього світу людини, більш складна техніка скульптури. Прикладом може слугувати *«Портрет Катона Старшого»*, (бл. 80 р. до н.е., Рим, музей Торлонія).

Напередодні нового періоду розвитку Римської скульптури ці два напрямки зливаються, зберігаючи максимальну точність у відтворенні портретної схожості.

§ 8. Скульптура Римської імперії

Імперський період (30-ті рр. до н.е. – 476 р. н.е.) – час найвищого розквіту римського образотворчого мистецтва. Найвидатніші пам'ятки мистецтва були створені переважно в другій половині I – першій половині II ст. н.е.

У мистецтві Давнього Риму домінувала портретна скульптура. На думку **Н. Дмитрієвої, портрет – це краще, що створили римляни.**

Скульптурні портрети пройшли в своєму розвитку шлях від посмертних масок до самостійного художнього явища. Їм властивий реалізм, гостра спостережливість, точність у передачі рис обличчя, тобто індивідуальність, непорушний спокій («Капітолійський Брут», III ст. до н.е.; «Голова Цезаря», бл. 30-х р. до н.е.). Характерною рисою римського скульптурного портрета був сумно-втомлений погляд, що свідчив про розчарування життям. Матеріалом для скульптури, зазвичай, слугували мармур, бронза, віск, з інкрустацією слоновою кісткою та каменем.

Кожний наступний крок у розвитку скульптури безпосередньо пов'язаний із певними династіями римських імператорів.

Основи імперського стилю почав закладати імператор **Октавіан Август**. За часи його правління відбувалися інтенсивні пошуки нових виразних можливостей форм і жанрів мистецтва.

Скульптура цього періоду має назву **«августівський класицизм»** і характеризується простотою та ясністю будови, суворістю, стриманістю, чіткими формами. Найяскравішим прикладом є численні портрети імператора Августа та його сім'ї («Імператор Август», Мюнхенська галерея, «Статуя Августа з Прими Порти», мармур, остання чверть I ст. до н.е. Рим, Ватиканський музей, «Статуя Августа, що приносить жертву», Рим, Музей Пія-Климентя).

Самостійного значення набуває жіночий портрет («Портрет Лівії Друзилли»). Уперше з'являються дитячі портрети.

Найбільш відомими скульптурами того часу є «Парадна статуя Августа у військовому обладунку» (I ст. н.е.), «Портрет Лівії, дружини Августа».

Епоха династії Юліїв-Клавдіїв: традиційним є зображення імператора з ідеалізованим обличчям в образі героїнізованих фігур. Наприклад, переконливо розкрита емоційна характеристика бездарного володаря Клавдія, статуя якого постає в образі бога Юпітера, майже оголеного, з плащем, який драпірується навколо стегон і перекинутий через руку. При ідеалізованій формі тіла в душі культової статуї в обличчі передані індивідуальні риси – риси немолодої та некрасивої людини («Статуя Клавдія в образі Юпітера» у вінку (40-50-ті рр. I ст. н.е., Рим, Ватиканський музей)).

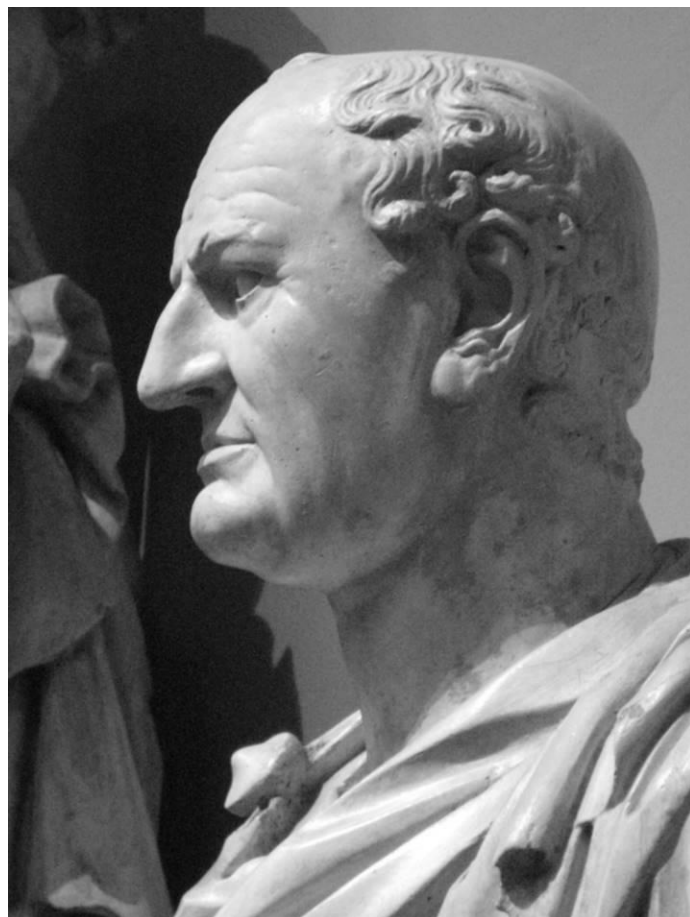
Епоха династії Флавіїв: підйом у розвитку скульптури. Для флавіївського портрета характерні динамічні й просторові композиції, тонка передача фактури матеріалу, з'являється живописність – основна особливість стилю.

У цей період портрет, зазвичай, виконується погрудним, із розвернутими плечима: «Веспасіан», Лувр (стор. 74); «Портрет невідомої римлянки (Флавія Юлія?)», 80-90 рр., Капітолійські музеї.

Епоха Траяна: різкий розрив із традиціями попередніх епох. Стиль – холодний, позбавлений емоційності, проте цілісний і виразний. Характерні риси портретів часів Траяна – спокійний вираз обличчя, сухувате потрактування, яке прийшло на зміну рельєфному моделюванню, скромні зачіски, різка, графічна передача зморщок, чіткий малюнок повік і губ.

Наприкінці правління Траяна склалася нова форма великого бюсту – груди й руки нижче плечей. Роботи: *«Портрет Траяна у вигляді полководця»*; *«Статуя римлянки (т.зв. «Сабіна»)»*, Рим, Лоджія деї Ланці.

Епоха Адріана: зосередженість на внутрішньому бажанні відійти від реальності, глибокий інтерес до освіченості та звернення до грецьких традицій. Характер портрета знову змінюється. Відроджується класицизм, але відмінний від класицизму часів Августа. Імператор Адріан заслужив славу мудрого правителя; відомо, що він був освіченим поціновувачем мистецтва, ревним шанувальником класичної спадщини Еллади. У портретах епохи Адріана простежується наслідування грецьких портретів філософів і драматургів, але спокійна, ясна впевненість грецької класики перетворюється тут на романтичний спогад про далеке минуле.



Римський портрет періоду імперії. Веспасіан.
Лувр. Париж, Франція.

Основна відмінність скульптури цього часу полягає в тому, що майстри навчилися зображати погляд (раніше очі розмальовували). Око зображують рельєфно: зіниця – за допомогою бурава, райдужна оболонка – рельєфною лінією.

З часів Адріана римські скульптори перестають розфарбовувати мармур: райдужна оболонка очей, зіниці, брови тепер передаються різцем. Поверхня оголених частин тіла, особливо обличчя полірується до яскравого блиску, а волосся й одяг залишаються матовими. З'являються портрети чоловіків із бородою (як мода на грецьке): *«Портрет Адріана»*, Прадо.

Епоха Антонінів: занепад Римської імперії позначився на характері образів – відхід від реального життя, заглибленість у внутрішній світ, легкий смуток моделей. Римські майстри починають наслідувати грецьких скульпторів. Досконале володіння технікою обробки мармуру дає змогу майстрам досягати найтоншого моделювання форм обличчя, фактурності волосся, одягу. У портретах цього періоду завжди суворо дотримується портретна схожість. У них з'являються риси натхненності, самозаглиблення, й водночас витонченості, втоми та смутку. Споглядальний настрій підкреслений потрактуванням очей із різко врізаними зіницями, напівприкритими м'якими важкими повіками. Меланхолійне споглядання характерне для багатьох портретів цього часу: *«Сиріанка»*, 160 р., Ермітаж; *«Салоніна Матидія»*, Капітолійські музеї.

За доби **Марка Аврелія** техніка виконання скульптурного портрета стає ще більш віртуозною: поглиблюється рельєф, що підсилює контраст світлотіні,

використовується бурав для підсилення глибини зіниці ока, й очі набувають більшої виразності. Формується основний принцип римського портрета: суворість, простота і ясність будови: *«Марк Аврелій»*, Стамбул, Археологічний музей; *«Портрет Луція Вера»*, Ермітаж; *«Антоній Пій»*, Прадо.

Епоха Северів. Саме цей час дослідники називають епохою найбільшого розвитку римського портрету, для якого характерно: пасма волосся, які звиваються на лобі; роздвоєна борода; контраст білизни шкіри з тінню на волоссі; зайва деталізація, через яку зникає легкість виконання. Роботи: *«Септимій Север»* і *«Юлія Домна»*, Мюнхенська гліптотека; *«Бюст Каракалли»*, Пергамський музей, Берлін, *«Юлія Маммея»*, Британський музей.

Епоха солдатських імператорів: на перший план виступає характеристика особистості (на відміну від попереднього інтересу до живописних проблем та моделювання поверхні мармуру). Повністю зникає витонченість й ідеалізованість: техніка спрощена, риси обличчя виконані грубими лініями, з відмовою від детального моделювання, фігура і обличчя асиметричні (*«Філіпп Аравітянин»*, Ермітаж). Деякі історики називають такий крайній реалізм як «імпресіоністичний», «барочний».

Епоха іллірійських імператорів: спрощення зображення, нове вирішення зіниць – їх роблять повністю круглими (*«Портрет імператора Проба»*, Капітолійський музей; *«Портрет жінки похилого віку»*, Латеранський музей).

У IV ст. зберігається реалізм у портретах і з'являються нові особливості: портрети створюються більшими за натуральну величину; риси обличчя застигають, нагадуючи маску; на лоб лягає правильною дугою чуб; зіниці вирізані широким півколом, що надає погляду напруги й зосередженості. Роботи: *«Колос Константина Великого»*, Капітолійські музеї; *«Портрет імператора максі міна Дазі»*, Каїр, *«Портрет імператора Аркадія»*, кінець IV ст., Археологічний музей, Стамбул.

В імперський період будуються типові для римської архітектури споруди – *тріумфальні арки*, які створювали на честь численних військових перемог. Збереглося повністю або частково майже 70 таких арок. Наприклад, однопрольотна *арка імператора Тита*, зведена у 81 р., прикрашена колонами, рельєфами із зображеннями Тита і його війська, що вступає в Рим. Збереглася також трипрольотна *арка Константина* (315 р.) в Римі, барельєфи та скульптури якої сягають різних часів і втілюють риси двох століть римського образотворчого мистецтва.

З війнами, що вели римляни, у країні з'явилися не тільки нові території, але й награвовані багатства інших народів, зокрема й пам'ятники грецьких культурних досягнень (алфавіт, мідні монети, театр тощо). До Риму завозили значну кількість статуй та інші предмети мистецтва. Великий потік грецьких шедеврів та їх копіювання гальмував розвиток власної римської скульптури.

Подальшого розвитку набув *рельєф і кругла пластика* (наприклад, монументальний мармуровий *Вівтар миру* (13–9 рр. до н.е.). Рельєфні сцени, розташовані по спіралі, зазвичай прикрашали колони (наприклад, *колона Марка Аврелія в Римі*; двоохсотметрова стрічка рельєфів *тріумфальної колони Траяна*). Такі колони, прикрашені барельєфами, що оповідають про військові походи, подвиги й трофеї, – не тільки твори мистецтва, що вражають точністю зображень, багатofігурністю композиції, гармонійністю ліній і тонкістю роботи, це ще й безцінне історичне джерело, що дає змогу відновити побутові та військові деталі епохи імперії.

Значним вкладом у розвиток

світової скульптури можна вважати також і новий тип статуї – **тогатус**. Для прославлення знаменитих політиків, ораторів і переможних воєначальників було недостатньо звичайних бюстів, що призвело до створення статуй видатних людей на весь зріст. Такі статуї розміщували в громадських місцях, на високих п'єдесталах, а людина, яку зображали, була одягнена в почесний римський одяг – тогу. Широкий плащ-тога, одягнений поверх туніки, драпірувався завжди однаково: перекинута через плече тога утворює три групи складок на грудях, біля колін і знизу (статуя «Оратор», поч. I ст. до н.е.). Часто статую римлянина створювали з портретом пращура в руках. Статуя римлянина, закутаного в тогу, отримала назву «тогатус», а звичай зображувати в подібному вигляді дипломатів і полководців зберігся в європейських країнах до середини XX ст.

На Римських форумах установлювали статуї імператорів і відомих міщан у тогах або обладунках. Ці статуї були виконані в суворій, грубій манері. Тут уже немає і сліду від тієї грецької гармонії та краси, яка була характерна для раннього римського мистецтва. Майстри, насамперед, мали зображати сильних і жорстких правителів. Також відбувся відхід від реалізму. Образи римських імператорів поставали атлетично складеними, високими, незважаючи на те, що рідко хто з них відрізнявся гармонійною статуєю. Проте це пояснюється тим, що римський скульптор обмежувався індивідуалізацією тільки голови й обличчя. Фігури статуї або груди бюсту завжди потрактовано узагальнено.

Більшу частину римських статуй виготовляли таким чином: до готової стандартної фігури, створеної одним майстром, додавалася портретна голова, нерідко роботи іншого скульптора.



Статуя Авла Метелла (т. з. «Оратор»)

поч. I ст. до н.е.

Флоренція, Археологічний музей.



Кінна статуя Марка Аврелія. Бронза. 170 р.

До епохи імперського Риму належить кінна бронзова статуя Марка Аврелія (170 р.), що була встановлена на Капітолійському пагорбі. Ця статуя стала зразком для всіх наступних кінних монументів у Європі.

У скульптурних портретах, створених римськими майстрами протягом I–IV ст. н.е., відбилися ідеали римлян, особливості їхнього світогляду та естетичні смаки.

Роль римського портрета в історії світового мистецтва визначається його глибокою життєвою правдою, ствердженням реалізму в зображенні людини.

Римське образотворче мистецтво завершило великий період античної художньої культури. Основною особливістю цього періоду в римському мистецтві були існування й боротьба античної традиції, яка відходила в минуле, з новою – християнською. Поступово християнство перетворилося на державну релігію. З'являється нова християнська література, закладаються основи схоластики й богослов'я, поширені в Середні віки. Починають будувати християнські храми – базиліки. Найбільш виразно риси християнського мистецтва проявляються в живописі (іконографії), де виразність і зміст стануть важливішими за реальність.

У 395 р. відбувся поділ Римської імперії на Західну і Східну. Традиційно вважається, що у 476 р. Західна Римська імперія занепала і світ античної культури припинив своє існування, розпочалася епоха Середньовіччя. Східна Римська імперія, яка отримала назву Візантія, проіснувала до 1453 р. Її культура була значною мірою продовженням грецької культури, але з новими рисами християнської ідеології.

Розділ VII СКУЛЬПТУРА СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ

- § 1. Становлення образотворчого мистецтва західноєвропейського Середньовіччя.
- § 2. Християнство й образотворче мистецтво.
- § 3. Дороманський період розвитку скульптури.
- § 4. Характеристика середньовічної скульптури романського стилю.
- § 5. Характеристика скульптури готичного стилю.

§ 1. Становлення образотворчого мистецтва західноєвропейського Середньовіччя

Великий історичний період, який назвали «Середніми віками», не має загальновизначених хронологічних рамок. Прийнято вважати, що період раннього й класичного Середньовіччя охоплює, принаймні, десять століть – із V ст. до середини XVI ст., тобто від занепаду Римської імперії до початку активного формування культури Відродження.

Термін «Середні віки» був запропонований гуманістами близько 1500 р. Так вони позначили тисячоліття, яке відділяло їх від «золотого століття» античності. Середні віки – це період, початок якого збігається з відмиранням античної культури, а кінець – з її відродженням у Новий час. Середньовічна художня культура в соціально-економічному сенсі відповідає зародженню, розвитку й занепаду феодалізму.

Вивчення скульптури Середньовіччя потребує виділення окремих етапів, у межах яких формувалися її найістотніші риси. Внутрішній поділ тисячолітнього періоду розвитку європейської цивілізації такий:

— *Раннє Середньовіччя (V–X ст.)* – становлення середньовічного Заходу, виникнення варварських королівств, народжених із синтезу двох культур – варварської й римської;

— *Зріле Середньовіччя (XI–XIII ст.)* – формування єдиної й різноманітної християнської Європи, період підйому міської цивілізації;

— *Пізнє Середньовіччя (XIV–XVI ст.)* – трансформація європейської середньовічної цивілізації.

Водночас мистецтво західноєвропейського Середньовіччя поділяють у його еволюції на три етапи:

- дороманський – VI–X ст.;
- романський – XI–XII ст.;
- готичний – XIII–XV ст.

Назва «романський» походить від слова «*Roma*» – Рим і виникла умовно в XIX ст., коли були виявлені зв'язки середньовічної архітектури з римською; назва «*готика*» – від «*готи*» є ще більш умовною і певний час була символом варварського мистецтва.

Середньовічне мистецтво – особливий період у світовому художньому розвитку. Т. Ільїна називає дві основні особливості скульптури цієї доби:

1) *тісний зв'язок із релігією*. Релігія та церква були могутньою ідеологічною силою, найважливішим чинником формування всієї феодальної культури, бо саме церква була основним замовником мистецтва, а духовенство – єдиним тоді освіченим класом. Релігійне мислення сформувало все середньовічне мистецтво;

2) *близькість середньовічного мистецтва до народної творчості*. Традиції язичницької культури, народні звичаї, усна творчість – усе це наклало відбиток на характер мистецтва Середньовіччя. Воно більш багатшарове, ніж мистецтво стародавнього світу, та не ігнорує народ – адже воно створюється руками ремісників, представниками народу.

Романську скульптуру творили в основному ремісники. Отримавши, здебільшого, освіту в монастирях, вони спиралися у своїй творчості на традиції народного мистецтва, привносячи їх у церковне мистецтво. Переходячи з міста в місто, з абатства в абатство, ремісники приносили свій досвід і свої звичаї, тим самим створюючи фундамент для єдиного стилю, зберігаючи при цьому місцеві традиції.

Величезну роль у розвитку художньої культури й мистецтва відігравали паломництва й хрестові походи. Паломники, які йшли в храми південної Франції та Іспанії, а потім у Рим, сприяли поширенню ідей, зокрема, й художніх, у різних областях та країнах. Ще більше цьому сприяли хрестові походи, унаслідок яких значно збагачувалася церква, а в Європу потрапляли й твори античних філософів, і твори східного та візантійського мистецтва.

§ 2. Християнство й образотворче мистецтво

Зв'язок мистецтва Середньовіччя з релігією обумовив те, що серед творів мистецтва найбільше збереглися твори культового призначення. Церква завжди розуміла силу мистецтва, його величезний вплив на маси й ставилася до нього, як до Святого Письма для неписьменних, основне завдання якого – наставляти у вірі. Предметом зображення в мистецтві не може стати земне існування людини, тому що тіло – лише «потворна в'язниця для душі, нікчемна посудина гріха й спокуси». Отже, із доктрин християнства народжується ідеал, протилежний ідеалу античності. Мистецтво вже не прагне відображати реальність, воно перетворюється на символ позаземного небесного буття.

В епоху Середньовіччя церква особливу увагу приділяла красі культу, тому мистецтво розглядали як важливу умову залучення людей до християнської віри. Відповідно розробляли іншу систему пластичної мови, виразних прийомів: граничної умовності, символічності й алегоризму образної мови, у жертву яким приносили правдиву передачу фізичної краси людини. Образний лад і мова середньовічного мистецтва складніші й експресивніші за мистецтво античності: з більшою драматичною глибиною воно передає внутрішній світ людини. Майстер Середньовіччя прагнув створити грандіозну художню картину світу в архітектурі, монументальному живописі та скульптурі, що б прикрасити середньовічні храми.

Кожному виду мистецтва була призначена своя функція, залежно від сили й засобу впливу. Наприклад, архітектура виступала символом Всесвіту, у якому світи – духовний і фізичний – поєднуються в гармонії. Скульптура й живопис виконували одночасно декілька функцій: це і священна реліквія, і частина літургії – вони були ілюстрацією Святого Письма і втіленням божественної краси.

Європейське середньовічне мистецтво мало свою яскраво виражену специфіку.

Римсько-католицький храм зберіг початкову форму базиліки, яка символізувала Град Божий. Внутрішній простір храму, на відміну від православного, символізував вхід до раю, був, так званим чистилищем. У центрі композиції – вівтарній частині – завжди розташовували фігуру Христа. Верхню частину займало небо, нижню – грішна земля, праворуч від Христа – рай і праведники (добро), ліворуч – страждаючі грішники, чорти й пекло (зло).

Образотворче мистецтво було представлене переважно монументальними формами, які слугували своєрідним доповненням до величної храмової архітектури і водночас відігравали роль «німої проповіді», оповідаючи про біблійні та релігійно-догматичні теми.

§ 3. Дороманський період розвитку скульптури

У VI–VIII ст. цікавість до монументальної скульптури згасає. Збереглися деякі зразки різьблення по каменю, де спостерігається повний розрив із класичним мистецтвом давнини. Рідкісні скульптурні фігури непропорційні, кремезні, з великими головами. Характерне різьблення зі стилізованим візерунком із фігурами звірів або птахів, обплетених ремнями (*різьблення дерев'яних прикрас корабля, знайденого в Осеберзі близько Осло, IX–X ст.*).

Від VI–VIII ст. залишилися переважно твори прикладного мистецтва – ювелірні вироби, побутові предмети, найчастіше – церковні. Яскраві фарби й дорогоцінні матеріали – характерні риси творів мистецтва раннього Середньовіччя.

Проте в образотворчому мистецтві цього періоду панівним був *орнамент* – єдина форма художнього самовираження. З V ст. в орнаменті переплітаються давні магічні уявлення, страх перед стихією природи й християнське вчення про гріховність світу, його вороже ставлення до людини. Але на перший план виходять «варварські» елементи: образи народної міфології й фантастики, орнаментальні мотиви «звірячого стилю», птахів, тварин, різних чудовиськ, демонів.

Орнамент був пласким, лінійним, складеним із плетінки, у яку включалися зображення окремих частин тіл тварин. Найімовірніше, плетінка мала магічне значення, як і «звірячі» компоненти орнаменту. Для неї був властивий невідомий античності динамізм: вузькі пласкі смуги завиваються в спіралі, раптово ламаються під кутом, проростають пащею або лапою звіра, яка хапає смугу й замикає її, і знову смуга прямує далі, випускаючи паростки й сплітаючись з іншою смугою, намальованою поруч.

Динамізм орнаменту втілював світосприймання диких кочових народів, які вічно прагнули до безмежних просторів, тривожне й неспокійне, протилежне пластичній статиці античного художнього мислення.

До VIII ст. у мистецтві Європи панує орнамент, яким вкривали будь-яку вільну поверхню: портали соборів, вівтарні перепони, дерев'яні лави й крісла, церковний посуд, побутові предмети, ювелірні прикраси. Проте особливого розквіту орнамент досяг у рукописних книгах, де власне букви нагадували орнамент. Яскраві фарби, примхливий візерунок, оправа з металу, слонової кістки, дорогоцінних каменів, емалі перетворювали середньовічний рукопис у коштовність.

Проте в дороманському мистецтві був період, відзначений впливом античності, – це час Каролінгської імперії, або так звана культура «Каролінгського Відродження» (кінець VIII – перша половина IX ст.)

Поняття **«Каролінгське Відродження»** пов'язане з культурним підйомом в імперії **Карла Великого** (768–814 рр.) й у королівствах династії Каролінгів VIII–IX ст. (в основному на території Франції та Німеччини). Після того, як у 800 р. Карл Великий став імператором, коронований у Римі папою римським, він прагнув відновити Римську імперію, об'єднавши під своєю владою Центральну й Західну Європу в імперію франків. Це була перша змога об'єднання західного варварського світу.

Каролінгське Відродження (або Каролінгський Ренесанс) характеризувалося організацією шкіл, залученням до королівського двору освічених діячів, розвитком літератури, образотворчого мистецтва, архітектури.

З тих часів збереглася *статуя Святої Віри* (скарбниця монастиря в Конке, X ст.), яка мала примітивну форму й була зроблена з дерева та оббита листами золота, прикрашена коштовностями, що свідчить про живучість варварської традиції.

До пам'яток скульптури цієї доби можна віднести *кам'яні хрести*. Висота цих гігантських кам'яних скульптур досягала трьох метрів. У центрі хреста розташовано круглий німб, із якого перпендикулярно розходяться два промені. Хрест установлено на постамент у формі трапеції. Уся скульптура вкрита рельєфами із зображеннями біблійних персонажів і тварин, геометричним і рослинним візерунком (наприклад, *кам'яний хрест із монастиря Клонмакнойс в Ірландії, відомий як Хрест Писаний*).

У цей час створювалися майстерні рельєфи зі слонової кістки, які використовували як палітурки для Євангелія (наприклад, *палітурка для Золотого Кодексу, створеного в монастирі Ехтернах у IX ст.*). До цього періоду відносять й інші вироби зі слонової кістки – складні, гребені, скриньки тощо. Розвинені були литво, чеканка та гравіювання по металу, прикрашання виробів емаллю й каменями, різьблення по каменю й алебастру.

§ 4. Характеристика середньовічної скульптури романського стилю

Термін «романський стиль», який використовують стосовно до образотворчого мистецтва X–XIII ст., досить умовний і виник у першій половині XIX ст., коли було простежено зв'язок середньовічної архітектури з римською (романський – від лат. *Roma* (Рома – ім'я богині, заступниці міста Рим)). Автором терміна «романський стиль» вважають **Арсісса де Комона**.

Осередками художньої культури того часу були замки й монастирі, у яких створювалися умови для захисту від можливих нападів сусідів. Основним хранителем важливих матеріальних і культурних цінностей був монастир. Невід'ємними складовими мистецького життя монастиря були церковний живопис і скульптура, книжкова ілюстрація та декоративно-прикладне мистецтво.

Звідси – друга назва романського стилю *монастирський, або замковий*. Романський стиль увібрав давньоримську естетику з її монументальністю, міццю, важкістю. Проте на відміну від давньоримського мистецтва, образотворче мистецтво романського стилю більш аскетичне й суворе, позбавлене вишуканості й аристократизму.

У той час, як у Візантії скульптура асоціювалася з язичництвом і була заборонена церквою, у романському мистецтві монументальна скульптура, особливо рельєф, декорувала не тільки інтер'єр, але й зовнішні стіни. Залишки язичницьких вірувань варварів, звернення церкви до релігійної «проповіді в камені», необхідність залякувати «відступників» викликали до життя грандіозні монументально-декоративні комплекси

романських соборів, прикрашені рельєфами, які часто були розписані фарбами.

На відміну від Візантії, де мистецтво було досить суворо регламентовано столичною школою, для романського стилю характерна наявність місцевих шкіл. Не тільки кожна країна, але й кожна область Європи пропонувала в той час свій варіант романського стилю. Різними були й системи розпису храмів та принципи прикрашання їх скульптурою. Проте скульптурний декор церкви до X ст. дуже рідкісний, в основному це було різьблення на капітелях колон.

Монументальні скульптурні зображення з'являються в романських культових будівлях у другій половині XI ст., переважно у вигляді *рельєфу*. Пріоритет рельєфу в образотворчому мистецтві романського часу визначався принципами ансамблевості загальної композиції культової будівлі.

З XI–XIII ст. настає час розквіту монументального мистецтва скульптури й живопису. Скульптура декорує не тільки інтер'єр, але й зовнішню поверхню храму, а розписи суцільно покривають стіни та склепіння всередині храму. Проте єдиної системи скульптурного декору не було. Скульптура прикрашала в основному західний фасад, особливо капітелі колон: рослинним або геометричним різьбленим візерунком, зображенням чудовиськ-тварин або фігурок людей.



Романська скульптура.

Різний орнамент з абатства Марії Лаах. Німеччина.

Найважливішим завоюванням романської скульптури виявилось посилення ролі людської фігури в декоративно-орнаментальній композиції та розширення тематики введенням біблійних і євангельських легенд про мучеництво святих і повчальних притч.

Уперше людська фігура була включена в орнаментально-декоративну різьбу варварів, яка передувала романській скульптурі.

Скульптура, як вид образотворчого мистецтва, підпорядковувалася архітектурі, унаслідок чого людська фігура зазнала ще більшої деформації, ніж у живописі.

У монументальній скульптурі діяв так званий **закон рамки**: зображення повністю вписувалося в призначене для нього місце на стіні, а страх порожнечі змушував майстрів вкривати рельєфами або розписами будь-яку вільну поверхню.

Окрім скульптурних фігур, для оздоблення собору застосовували різьблення (як по дереву, так і по каменю, кістці тощо), яке поєднувало орнаментальний і образотворчий початок у єдине ціле. Фактично весь декор храму був гігантським орнаментом, який густо вкривав портали, стіни, колони і складався з великої кількості дрібних деталей.

Різьблення відігравало величезну роль у декорі храму. Рельєф

Західноєвропейського Середньовіччя більш заглиблений, ніж візантійський, прагнув до виявлення об'єму, проте відрізнявся певним ідолопоклонством. Романський декор своєю пластикою нагадує давньоіндійське мистецтво – та ж неймовірна густота, щільність, й, водночас насиченість та дрібність деталей, при яких декор ніби густо обліплює портали, стіни, колони храму.

Скульптура романського стилю має характерні ознаки:

- площинне двовимірне зображення;
- узагальнення форм;
- порушення пропорцій у зображенні фігур;
- відсутність портретної схожості з оригіналом;
- напружена духовна виразність;
- відсутність динамізму;
- зображення суворі, нерідко вкрай наївні.

Рельєфна скульптура не тільки прикрасила храми, пом'якшивши їх суворість і зробивши їх навіть певною мірою святково вбраними, але вона стала могутнім засобом впливу церкви на свідомість віруючих.

Церква прагнула зробити мистецтво не тільки «Євангелієм для неписьменних» і наставником у вірі, але й засобом залякування, що призвело до появи в скульптурі нових сюжетів: обов'язковий рельєф «Страшного суду», апокаліптичні видіння, історія страждань і смерті Христа («Страсті Христові»), життя святих – мучеників за віру, повчальні притчі. Проте образ Христа залишається центральним у романській скульптурі.

Основною темою романської скульптури було прославляння могутності Бога, його грізної й безмежної влади над смертними. Також розроблялась тема боротьби між добром і злом, що представляла в алегоричних образах добродетель і пороки, які борються між собою. У суцільному кам'яному килимі скульптури нерідко химерно уживаються християнські оповіді, повчальні притчі, моторошні апокаліптичні видіння, сцени Страшного Суду з міфологічними образами давніх народних повір'їв. Поруч зі сценами страждань і мучеництва знаходяться й фантастичні. Зокрема, у скульптурі виникає страхітливе зображення чорта. Улюбленим мотивом романського мистецтва стає боротьба за людську душу між ангелами й сатаною.

На стінах храмів відзначено багато нерелігійних мотивів, наприклад, сюжетів із давньої та середньовічної історії, байок, зображень реальних людей і фантастичних істот, створених народною фантазією. Символічний характер, аскетизм образів монументальної скульптури, різномасштабність її безтілесних фігур і відсутність перспективи поєднуються з народними рисами казковості, декоративності, гострої спостережливості та яскравого гумору.

Цікаво, що людський образ романське мистецтво зазвичай не наділяло шляхетністю та красою. Романська скульптура відкрила нові грані реальності – *образи жажливого й потворного*. Ці образи, зазвичай, включали в орнаменти, які вкривали зовнішні стіни храму, розташовували на капітелях тощо.

Статуй романська епоха майже не створила. Якщо вони й виникали іноді, то призначалися для інтер'єрів храмів і не були безпосередньо пов'язані з архітектурою: їх створювали з іншого матеріалу – металу або дерева з металевим облицюванням, вони мали невеликі розміри й виконували суто службові функції – підставок для

книжок і свічників.

Найбільший розвиток скульптура отримала у *Франції та Німеччині*. Для Франції характерна монументальна скульптура з каменю, пов'язана з оформленням стін. У Німеччині велика й дрібна пластика з бронзи та дерева була зосереджена всередині храму.

Скульптура романського стилю Франції

Перші зразки романської скульптури з'явилися у Франції на рубежі XI–XII ст. Розвиток романської скульптури йшов шляхом трансформації орнаментальних принципів пластики дороманського часу, пов'язаного з дерев'яною різьбою, у рельєфні сюжетні композиції. На початку XI ст. у рослинний і геометричний орнамент вводили зображення окремих людських фігур. У XI–XII ст. техніка романського рельєфу подолати етапи послідовного переходу від низького до високого рельєфу. На початку XII ст. настав період розквіту романського стилю у французькій скульптурі.

З XII ст. скульптура починає відігравати величезну роль у декорі храму. У Франції рельєфні композиції були зосереджені на зовнішніх стінах фасаду й переважно становили оформлення основного входу, розташовуючись на архітраві й у тимпані. Пізніше стали прикрашати статуями й зрізи порталу. Стіни всередині храму були призначені для великих циклів фрескових розписів, і скульптурою їх не прикрашали.

В інтер'єрах церков скульптурними зображеннями могли бути оформлені капітелі колон. У романський період особливо поширеними були капітелі із зображенням жадливих тварин. Можливо, ці мотиви з'явилися через співвідносність із твариною в зображенні диявола в сценах Страшного суду, яке трактувалося як боротьба тілесного, плотського й тваринного початку з духовним і прекрасним у людині. Можливо, відповідно до давньої варварської традиції, ці зображення виконували функцію оберегу – відлякування бісів, які, приймаючи зовнішність звіра, наштовхувалися в церкві на своє дзеркальне відображення й лякалися його.

У цей час з'явилися два типи скульптурних композицій:

- 1) цикли, що представляють розповідь про ланцюг подій;
- 2) окремі сюжетні сцени з чітким композиційним центром, щодо якого симетрично формувалися інші елементи художнього цілого.

Виділяють два провідні напрямку в розвитку романської скульптури Франції.

Перший напрямок (школа Провансу). Скульптурне оздоблення храму школи Провансу має яскраво виражені особливості. По боках порталу з'являються статуї святих, трактовані під впливом античної скульптури. Фасади нерідко на всю ширину прикрашені фризами (*церква Сен Трохим в Арле*). Статуї виконані у високому рельєфі, фронтально й стійко поставлені між колонами так, що нагадують ці колони. Композиції побудовані врівноваженими ритмами.

Другий напрямок (школи Бургундії та Лангедока). Фігури святих зображені в неспокійному стані, людське тіло представлено зламаним боротьбою духовних і плотських сил: деформоване, пропорції спотворені, фігури



Тимпан церкви Сен-Мадлен у Везлє.
Фрагмент Страшного суду. 1120-1150.
Франція.

подовжені (рельєф із зображенням «Страшного суду» в бубні portalу собору вересня Лазар в Отене (майстер Жіслеберт; 1130–1140).

У романську епоху в Північній Франції скульптура майже не розвивалася. Найвищий її розвиток припадає на епоху готики.

Скульптура Франції:

- тимпан південного portalу церкви Сен П'єр у Муассакє (бл.1120): «Христос у славі», «Святий Петро»;
- тимпан собору Сен Лазар в Отене (1125–1145): «Страшний суд», рельєф притолоки північного portalу «Єва»;

- церква Сен Жиль у Сен-Жиль-дю-Гар: оформлення західного фасаду («Розп'яття», «Христос у славі», «Поклоніння волхвів»);
- тимпан церкви в Больйо-сюр-Дордонь («Христос у славі»);
- скульптура західного фасаду церкви Сент Трофім в Арле («Святий Петро»).

Скульптура романського стилю Німеччини

Монументальної скульптури романського періоду в Німеччині невелика кількість. Фасади церков майже не прикрашені, скульптуру розміщували в основному в інтер'єрі у вигляді різьблення купелі, хрестів, окладів, іноді надгробків, ще рідше – статуй. Матеріал – бронза, стук (поєднання гіпсу з мармуровою крихтою) або дерево.

Основні особливості німецької скульптури: духовний зміст персонажів вступає в різке протиріччя з пропорціями людського тіла, оскільки істинно духовна людина не може бути схожою на звичайну, тому фігури персонажів далекі від пластичної гармонії. Емоційний стан, який передається цими засобами, можна визначити як піднесено-суворий. Художні матеріали, які обирав майстер, сприяли розкриттю підвищеної пластичної рухомості, розкривали межі конечності людського життя: дерево і бронза – матеріали, які здатні передати складні рухи людського тіла, ніби відображаючи шлях до духовного самовизначення.

Досить поширеною в середньовічній скульптурі стала тема Розп'яття. Розп'яття представляє аспект страждаючого Христа, не судді або покровителя людства, а мученика, який відчуває фізичне й духовне страждання. Отже, співчуття стає основою

душевної взаємодії глядача та твору німецької скульптури.

У рельєфах бронзових дверей *церкви св. Михайла в Гільдесгейме (1008–1015, Німеччина)* євангельські та біблійні легенди передаються, як зв'язна розповідь. Місце дії характеризується найнеобхіднішими деталями. Епізоди створення Адама та Єви, гріхопадіння й вигнання з раю, незважаючи на риси умовності, захоплюють глядача жвавистю оповідання, фольклорною дотепністю, влучністю характеристик персонажів та їхніх станів: гніву, зневіри, енергії. В образах проступає розуміння моральності як основи людських вчинків.

Кам'яні та бронзові надгробки цього часу створюють застиглий образ, статичний за формою, аскетичний за духом. Дерев'яні розп'яття зазвичай розфарбовували. Скульптурні фігури суворі й безпристрасні, тіло здається суцільним блоком. Узагальнене трактування фігури не виключало дещо грубуватого, але завжди реалістичного відображення певної особи. Покладені на підлогу церков надгробки демонстрували образи персонажів, які перебувають у світі абсолютного спокою, у вічній благодаті.

Німецька скульптура розвивалася від суцільної абстрактності й схематизму до яскравої індивідуалізації образу. У кінці XII ст. застиглість і статика «суворого стилю» змінюються гострою індивідуалізацією та перебільшеною динамізацією фігур. Прикладом можуть слугувати рельєфи *огорожі хору Бамберського собору (близько 1230)*.

Скульптура Німеччини:

- церква св. Михайла в Хильдесхайме: *рельєфи бронзових дверей (1015)*;
- бронзові двері церкви в Аугсбурзі (сер. XI ст.): *«Святі апостоли»*;
- *«Розп'яття» (архієпископа Геро; собор у Кельні, 975)*;
- *надгробок Рудольфа Швабського (1080)*.

Скульптура романського стилю Італії

Розквіт італійської декоративної скульптури сягає XI–XII ст. у вигляді рельєфів капітелей, архівольтів, порталів із зображенням напівзвірів-напівлюдей. Біблійні сюжети поруч із байками Езопа, з історіями про Ренара-лисицю або про лицарів Круглого столу й короля Артура (*наприклад, рельєфи Моденського собору 1107, майстер рельєфів Віллегельм*).

Збереглося чимало імен італійських скульпторів цього часу. *Рельєфи хору Пармського собору* виконав **Бенедетто Антеламі (Ан-Тельмі)** (1177–1233). Його складні багатофігурні композиції відрізняє гостра спостережливість, увага до конкретних деталей. Скульптор почав заповнювати поле тимпана, яке раніше було порожнім, запозичивши цей прийом від французьких майстрів.

Відомі також скульптурні зображення на *порталі церкви Санта-Марія (Ріполь, Італія) та портик Слави в соборі Сантьяго ді Компостелла (Іспанія)*.

Скульптура романського стилю, який поширився по всій Європі, набуває рис загальноєвропейського стилю, у надрах якого вже зароджувалися художні вирішення нової, готичної епохи. Першою на цей шлях вступила Північна Франція.

§ 5. Характеристика скульптури готичного стилю

Перехід від романського стилю до готики в скульптурі стався дещо пізніше, ніж в архітектурі, але поступово розвиток прискорився й готична скульптура

досягла свого найвищого розквіту протягом одного століття.

Готична скульптура зародилася в перші роки XIII ст.

Вона була органічною частиною архітектури собору. У готиці знайшов повне втілення принцип єднання всіх видів мистецтв, їх підпорядкування архітектурі. З розвитком готичного зодчества нерозривно пов'язаний і розвиток скульптури.

Готика – період розквіту монументальної скульптури, у якій було піднесено значення статуарної пластики, а в рельєфі – схильність до високого рельєфу – горельєфу. Основним типом готичної скульптури стає статуя. Проте готика створює свій варіант статуї-колони. Феномен статуї-колони характеризує готичний синтез скульптури й архітектури. Готичні статуї-колони не виконують несучої функції, але виступають як вектори-вказівники руху – знизу вгору. Каріатиди й атланти мистецтва античності – модель людської сутності як провідника божественної енергії. Готичні статуї святих на колоні перспективних порталів – це модель людської сутності, вони спрямовуються вглиб і вгору для подолання сили земного (плотського, гріховного, смертного) тяжіння й виходу до безсмертя власної природи, як стверджує І. Пантелєєва.



Собор Нотр-Дам у Реймсі. Закладений у 1211 р. – кінець XII ст. Франція.

Тенденція зміни рельєфу на круглу скульптуру через фази від барельєфа до горельєфа свідчить про перехід від романського стилю до готики. Готична скульптура не передбачає обходу. Ця якість скульптурних зображень має сакральне значення. Скульптури порталів єдиносущні із собором і причетні до нього. І ця приналежність, невіддільність від тіла собору означає причетність зображених персонажів до світу небесного.

Порівняно з романською, готична скульптура більш об'ємна й реалістична. Фігури вже не здаються статичними. І хоча пропорції статуй були сильно видовжені, проте вирази обличчя натхненні, пози шляхетні, а в образах святих з'являється людськість,

м'якість. Зокрема, на реймських статуях характеристика тіла вже проявилася у вигнутій лінії, що через широкі складки одягу проступає від стегна до ступні, надаючи витончений вигин стегнам, грудям, колінам.

У готичну епоху розвивалася не тільки монументальна скульптура, яка прикрашала портали соборів. Поступово скульптура відокремлюється від архітектури, широкого розповсюдження набуває скульптура, що стоїть окремо, так звана кругла скульптура, яку встановлювали в храмах. Зазвичай це статуї Богоматері з немовлям, розп'ятого Христа й святих. Набуває популярності дерев'яна скульптура, яка прикрашає хори й ретабло. Часто скульптуру яскраво розфарбовували, що робило її майже «живим» елементом декору храму.

Значну роль відіграє надгробна пластика, у рамках якої розвивається жанр портрета. Скульптори намагаються передати портретну схожість, водночас ідеалізуючи, риси своїх моделей.

Становлення готичної скульптури пов'язане з будівництвом Шартрського, Реймського й Ам'єнського соборів, у яких налічують до двох тисяч скульптурних творів. Колосальна кількість скульптурних фігур, які наповнюють готичні собори, постає елементами єдиної композиції. Отже, собор засобами скульптури розкриває свою якість живого організму.

Готичні фігури, особливо на фасадах, сприймаються як елементи єдиної гігантської декоративно-монументальної композиції. Окремі статуї або статуарні групи, нерозривно пов'язані з фасадною стіною або зі стовпами порталу, є, ніби частинами великого багатофігурного рельєфу.

Готичні скульптури, насамперед, заповнювали портали соборів, де великі за розміром статуї апостолів, пророків, святих ніби зустрічають відвідувачів. Тимпани, арки порталів, проміжки між ними, галереї верхніх ярусів, ніші башточок, вимпергі прикрашали рельєфами та статуями. Безліч маленьких фігур і сцен розміщували в архівольтах, трансептах, на консолях, цоколях, постаментах, контрфорсах, дахах. На капітелях з'являлися листя й плоди, на виступах карнизів, ребер башточок, аркбутанів – напіврозкриті листочки (крабб), шпилі увінчували квіткою (крестоцвітом). Різьбленими ажурними візерунками заповнювали плетіння вікон.

Тематику скульптурних композицій на фасадах соборів установлювала церква. Скульптури у своїй сукупності створювали картину світобудови згідно з релігійним уявленням.

Отже, формується канон оформлення скульптурою фасаду готичного храму:

- західний фасад – зображення сцени Страшного суду;
- на бокових порталах: справа – Діва Марія, зліва – місцевий святий;
- південний фасад – сцени й образи з «Нового Завіту»;
- північний фасад – сцени й образи з «Старого Завіту».

Центральний портал західного фасаду, як правило, присвячений Христу, іноді Божій Матері; правий портал – зазвичай Божій Матері, лівий – святому, особливо шанованому в цій єпархії. *На стовпі*, що розділяє двері центрального порталу на дві половини й підтримує архітрав, розташована велика статуя Христа, Діви Марії або святого. *На цоколів порталу* часто зображували «місяці», «пори року» тощо. По боках, на скісних частинах стін порталу розміщували монументальні постаті апостолів, пророків, святих, старозавітних персонажів, ангелів. Іноді тут були представлені

сюжети оповідного або алегоричного характеру: Благовіщення, Відвідини Марії Єлизаветою, Розумні й Нерозумні діви, Церква й Синагога тощо.

Поле тимпана над входом заповнював високий рельєф. Якщо портал був присвячений Христу, то зображували Страшний суд у такій іконографічній редакції: угорі сидить і вказує на свої рани Христос, по боках – Діва Марія і євангеліст Іоанн (у деяких місцевостях він замінювався Іоанном Хрестителем), навколо – ангели й апостоли; в окремі зоні, під ними, – скульптура ангела, який зважує душі; зліва (від глядача) – праведники, котрі вступають у рай; праворуч – демони, які заволодівають душами грішників, і сцени мук у пеклі; ще нижче розверзаються труни й воскресають мертві.

В інтер'єрі статуї ставили на консолі, які виступали зі стовпів і були доступні для огляду з декількох боків. Сповнені руху, вони відрізнялися ритмом від струнких, спрямованих увись стовпів і стверджували свою особливу пластичну виразність.

У готичній скульптурі з'являється тонке відображення людської індивідуальності. Фігури ніби сповнені життям. У характеристиках святих – людяність, м'якість. Вираз облич у статуй святих поживається думкою або переживаннями, вони ніби звернені до оточення й один до одного, ніби розмовляють між собою.

У виразності готичної скульптури велику роль відіграє лінія, її динамічний ритм. Вона одухотворяє фігури, об'єднує їх з архітектурою, збагачує пластику численними життєвими деталями.

З другої половини XIII ст. скульптура соборів стає більш динамічною: фігури наповнюються рухом, складки одягу передаються складною грою світлотіні. Наприклад, на статуях Реймського собору вже проявляється характеристика тіла – у вигнутій лінії, яка створюється широкими складками одягу від стегна до ступні. Скульптори цього часу починають визнавати красу тіла, створюючи в камені ефект тонкого одягу, крізь який просвічується тіло.

У готичній скульптурі все частіше відзначені побутові мотиви: гротескні фігури ченців, жанрові фігури м'ясників, аптекарів, збирачів винограду, торгівців. Сцени Страшного суду втрачають суворий характер. Крізь камінь проступає незвичний для середньовіччя тонкий гумор. Серед потворних грішників перебувають навіть королі, монахи й багатії. Створюються *«Кам'яні календарі» (Ам'єнський собор)*, які розповідають про роботу й заняття селян, характерні для кожного місяця.

Для пізньоготичної скульптури, як і для архітектури цього часу, характерні дрібні форми, у яких відчувається безсумнівний інтерес до портретного зображення, загалом не властивий французькому середньовічному мистецтву.

Для пізньоготичного рельєфу характерна поява орнаменту, який тепер не задовольняється мотивами рослин, а складається зі стовпчиків, які покриті зубчиками й завиваються навколо своєї осі. Це час палаючої готики. Виникають дивовижні за красою орнаментальні мотиви, які, однак, позбавлені будь-якого внутрішнього зв'язку, слугують тільки прикрасою й нещадно руйнують будь-яку форму своїм чергуванням на порталах, вікнах і дверях. Орнаментальне багатство перетворюється на самодостатню красу.

Скульптура готичного стилю Франції

Готику в епоху Середньовіччя іменували «французької манерою». Розвиток готичної архітектури почався й досяг розквіту в областях Північній Франції (*Іль-де-Франс, Пікардія, Шампань*). Грандіозні готичні собори різко відрізнялися від церков

романського стилю. Вони були місткими, високими, багато декорованими й відповідали ідеалістичним прагненням душі до неба.

Розвиток готики у Франції охоплює час від середини XII до початку XVI ст. і може бути розділений на три основні етапи:

- рання готика (друга пол. XII ст. – перша третина XIII ст.);
- зріла, або висока готика (XIII ст.);
- пізня готика, або «палаюча» (XIV–XV ст.).

Монументальна скульптура в другій третині XIII ст. знову виявилася пов'язаною зі стіною – статуї почали поміщати в ніші з трипелюстковим обрамленням, яке навіювало абриси верхньої частини фігури, на відміну від вотивної скульптури, яка набула форми вільної статуї до початку XIV ст. Мистецтво прикрашування порталів пішло на спад, основна увага зосередилася на скульптурі всередині соборів. Серед пам'ятників цього кола найбільш примітні *«Мадонна Жанни д'Евре (1339, Лувр, Париж)»* – дорогоцінна статуетка з литого позолоченого срібла і *«Мадонна з немовлям» із Сент-Еньян (бл. 1330, собор Нотр-Дам у Парижі)*, у якій найбільш яскраво виявилися риси поширеного стереотипу.

Блискучим прикладом зрілої готики є **собор у Реймсі (1211–1311)** – місце коронування французьких королів. Відомі майстри, які створювали його в різні часи: **Жан д'Орбе, Жан ле Луп, Гоше де Реймс, Бернар ле Суассон, Робер де Кусі.**

Реймський собор став «академією мистецтв» для середньовічних майстрів. Вертикальність усіх ліній собору підсилює буквально «ліс» пінаклей і вімпергів, навіть троянда на фасаді має стрілчасте завершення.

Весь Реймський собор декоровано скульптурою. Його 530 скульптур розташовані в певному порядку і в точно визначених місцях, вибраних спеціальною комісією священнослужителів. За їхнім ученням, собор є символом Всесвіту і кожна частина собору співвідноситься з певною частиною землі або неба. Кам'яні фігури собору – це «населення» символічного Всесвіту. Великі, за розмірами висотою майже на людський зріст, скульптури святих розташовані на порталах. Рельєфними зображеннями заповнені вімперги. У центральному – фігура Богоматері, якій присвячений собор. У галереях третього ярусу в кожній арці – фігура святого, пророка або біблійного царя. Саме тому галерея отримала назву «галерея королів».

У Реймському соборі скульптурою прикрашені бокові фасади, контрфорси й навіть дах. Гаргуйлі виконані у вигляді фігур тварин або людей, у яких із відкритого рота під час дощу плеться вода. Усі фігури нерозривно пов'язані між собою сюжетом, жестом, поворотом корпусу. Йосип із сцени *«Принесення у храм»* та ангел із *«Благовіщення»* нагадують світських людей, повних земних радощів. В образах Марії та Єлизавети (*«Зустріч Марії з Єлизаветою», 1225–1240*) відчувається вплив античного мистецтва.

Скульптурне різьблення по каменю – невід'ємна риса готичної архітектури. Дивовижні кам'яні рослини завершують шпилі, вімперги, контрфорси, на ребрах яких проростає невідоме листя (назване «краббами»). Усе зовнішнє оздоблення собору нагадує сплетене з каменя мереживо, у якому заплуталися квіти й листя.

Важливе місце в готичній скульптурі Франції займають надгробки, але справжній розквіт меморіальна скульптура такого типу пережила лише в XIV ст. Дбаючи про зміцнення королівського престижу, Людовик IX повелів відновити й поставити в Сен-Дені не менше шістнадцяти надгробків французьких монархів. Це були саркофаги з

фігурами святих, розташовані за периметром, або складні споруди у вигляді балдахіна, який нагадував готичний собор. Нерідко використовували мотив похоронної ходи. Якщо в XIII ст. скульптури померлих були стереотипні у своїй ідеалізованій елегантній молоджавості, то в XIV ст. вони стають більш індивідуалізованими, у зображенні проступають риси портретної схожості.

Пізня готика принесла для скульптури повне звільнення – створила вільну скульптуру, відсунувши своєю декоративністю почуття доцільності на другий план.

Для пізньоготичної скульптури, як і для архітектури цього часу, характерна подрібненість форм (наприклад, так звана «Позолочена мадонна» **Ам'єнського собору** (бл. 1270)), але в ній відчувається безсумнівний інтерес до портретного зображенням, загалом не властивий французькому середньовічному мистецтву.

У скульптурі французькі майстри першими розривають зв'язки з попередньою традицією й розробляють новий стиль, менш умовний, насичений живим інтересом до реальних природних форм і людських почуттів.

Скульптура готичного стилю Німеччини

Готичну скульптуру Німеччини відрізняла незвична для того часу пластичність і експресивність. Готика в Німеччині набула розповсюдження пізніше, ніж у Франції, що зумовило сильний зв'язок готичних і романських рис. Зовнішній декор собору набагато стриманіший, більш скупий, Проте численна кількість скульптури в інтер'єрах. Вона різноманітніша за матеріалом, оскільки використано не тільки камінь, але й дерево, бронзу, стук.

У скульптурі прикладом ранньої готики є *церква св. Єлизавети в Марбурзі*. Для німецької монументальної скульптури характерна *індивідуалізація образів і драматизм*, поєднання рис справжнього реалізму з експресивністю й навіть екзальтацією.

Найвідомішою ще в романський період була скульптурна майстерня *Бамберга*. На порталі західного фасаду **Бамберзького собору** зображені засновник храму імператор Генріх II і його дружина Кунігунда (близько 1240 р.). Статуї Марії та Єлизавети всередині собору виконані в традиціях реймської школи. Бамбергським майстрам належить одне з перших кінних зображень – *статуя імператора Оттона I на коні*, створена для площі Магдебурга. Можливо, це перший кінний монумент середньовіччя, бо з часів Марка Аврелія невідомо жодного подібного пам'ятника.

На центральному порталі **Магдебурзького собору** є скульптурне зображення п'яти радісних дів і п'яти дів, які плачуть. Воно передє складні відтінки людських почуттів («Мудрі й Нерозумні діви в очікуванні приходу божественного нареченого»).

Проте найвідомішим циклом німецької скульптури періоду готики вважають декор **собору в Наумбурзі**. Рельєфи «Страстей Христових», зображені на огорожі західного хору («Таємна вечеря», «Зрада Іуди», «Взяття під варту»), сповнені надзвичайного драматизму, реалістичності подій. У самому приміщенні хору наумбурзькі майстри поставили дванадцять статуй донаторів – засновників храму. Це ціла скульптурна галерея людських характерів, представлених у протиставленні: мужній, повний гідності Еккегард і задумлива, ніжна Ута, меланхолійний, споглядальний Герман і життєрадісна Реглінда та ін. Це портрети реальних людей, кожен зі своєю неповторною індивідуальністю, й одночасно типи людських характерів тієї епохи.

У пізньоготичній німецькій скульптурі, як і у французькій, посилюється

подрібненість форм, втрачається монументальність, акцентується патетика, з'являється претензійність, манірність, надмірна витонченість, натуралістичність деталей (скульптура хору **Кельнського собору**, фігури т. зв. «*Прекрасного колодязя*» в Нюрнберзі). Поєднання релігійної екзальтації з жорсткою натуралістичністю особливо помітно в німецькій дерев'яній скульптурі «*Розп'яття*» й «*Оплакування*».

Готична скульптура інших країн

Готична скульптура Англії абсолютно підпорядкована архітектурі й має суто декоративний характер. У період «прикрашального» та «перпендикулярного» стилів у соборах розміщено так багато скульптурного декору, що, згідно справедливих зауважень дослідників, створюється враження «вібрації архітектурних форм». На фасадах соборів статуї поставлені щільно одна до одної, як, наприклад, у **соборі в Уельсі** (західний фасад). Розвивається також меморіальна пластика.

В Італії продовжували розвиватися античні традиції: від давніх майстрів італійські скульптори успадкували прекрасні знання людської анатомії.

В Іспанії XIII ст. переважала монументальна скульптура, у наступному столітті розвивалася надгробна скульптура, а в XV ст. найвищого розвитку досягло *мистецтво ретабло*, зазвичай великих розмірів: як правило, ретабло досягали стелі.

До наших часів дійшли деякі імена скульпторів і художників, які творили в епоху готики: наприклад, **Нікколо й Джованні Пізано** в Італії, **Хуан і Сімон де Колонія й Хіль де Сілое** в Іспанії.

Підсумок

Батьківщиною готичного стилю вважають Північну Францію, у якій кам'яні собори отримали свою класичну форму. Готичний стиль у різних країнах мав яскраво виражені національні риси. У Франції – це ясність пропорцій, відчуття міри, витонченість форм. В Англії – важкість, перевантаженість композиції, зайвість архітектурних деталей. У Німеччині готика мала відсторонений, містичний характер. У Іспанії готичні форми збагатилися елементами мусульманського мистецтва. В мистецтві Італії XIII ст. спостерігається використання лише окремих готичних елементів, лише в XIV ст. готика запанувала в країні.

Стиль зрілої готики XIII ст. іноді називають «променевою» готикою, завдяки досить поширеному в той час малюнку вікна-троянди з пелюстками, які радіально розходяться. Усі собори, створені в той період, прикрашені величним, вишуканим «променевим» вікном на західному фасаді.

З XIV ст. виникає нова техніка – «палаюча» готика, названа так за химерний і неспокійний характер архітектурних форм й орнаменту в період занепаду стилю. Сама назва пов'язана з орнаментальним декором, стилістика якого уподібнена полум'ю, що рветься до неба. Для пізньої готики характерне прикрашення будівлі кам'яним мереживом, тобто тонким різьбленням по каменю, наприклад, **собор у Руані (XIV–XV ст.)**.

Готична архітектура була єдиним цілим із підпорядкованою їй скульптурою, живописом, прикладними мистецтвами.

Узагальнюючи характеристику мистецтва готики, відзначимо існування так званої «інтернаціональної готики». Її риси – аристократичну витонченість, м'які й гнучкі переходи форм, вишуканість малюнка, схильність до складної символіки й алегоричності – можна було спостерігати в мистецтві багатьох країн Західної Європи: Франції, Англії, Іспанії, Вестфалії, Чехії, Умбрії, Ломбардії, Польщі, Австрії. Проте

маючи схожість певних рис, «інтернаціональна готика» в різних країнах мала чітко виражене національне забарвлення, що зумовило перехід до нової епохи в мистецтві.

Отже, призначення скульптури мистецтва готики – втілювати найчуттєвішу ідею божественного архетипу в чуттєвих пластичних образах, виражених умовною символікою. Творчість Бога безмежна, досконала й абсолютна. Творчість людини дещо обмежена, тому повинна підкорятися волі Бога. Поза Богом творчості не може бути. Основна тема в мистецтві – Христос і його вчення.

Характер середньовічного мистецтва досить суперечливий. З одного боку, це пропаганда релігійних догм й аскетизм, з іншого – відображення величезного багатства внутрішнього життя людини, її душевного стану, краси праці. І саме ця друга грань середньовічної культури підготувала небачений злет мистецтва в епоху Відродження.



Розділ VIII СКУЛЬПТУРА ВІДРОДЖЕННЯ

- § 1. Загальна характеристика образотворчого мистецтва Відродження.
- § 2. Скульптура Проторенесансу (від 1260-х до початку 1320-х рр.).
- § 3. Мистецтво скульптури Раннього Відродження (1300-ті рр. – 1320–1410-ті рр.).
- § 4. Середнє Відродження (1400-ті рр. – 1410–1498 рр.).
- § 5. Скульптура Високого Відродження (1498–1520 рр.).
- § 6. Скульптура Флоренції.
- § 7. Пізній Ренесанс.

§ 1. Загальна характеристика образотворчого мистецтва Відродження

Епохою **Відродження**, або епохою **Ренесансу** (від фр. *renaissance* – відродження), прийнято називати піднесення в культурному житті багатьох європейських країн, яке припало на XV–XVI ст., а в Італії почалося з другої половини XIII ст. Уперше термін «Відродження» використав **Джорджо Вазарі** (архітектор, живописець, історик XVI ст.) у книзі «Життєписи найбільш знаменитих живописців, скульпторів і зодчих» (1550) на позначення культури того часу.

Часові періоди для мистецтва Ренесансу в Італії:

- **Проторенесанс** – Дученто («двохсоті», тобто 1200-ті рр. – 1260–1320-ті рр.) *(стало традицією називати сторіччя по-італійськи: трьохсоті роки (тобто тисяча трьохсоті, або XIV ст.), чотирьохсоті, або XV ст., п'ятисоті, або XVI ст.);*
- **Раннє Відродження** – Треченто (1300-ті рр. – 1320–1410-ті рр.);
- **Середнє Відродження** – Кватроченто (1400-ті рр. – 1410–1498 рр.);
- **Високе Відродження** – Чінквеченто (1500-ті рр. – 1498–1520-ті рр.)
- **Пізнє Відродження** (I пол. – серед. XVI ст. – 1515–1600-ті рр.), епоха Маньєризму.

Мистецтво скульптури, яке перебувало за доби Середньовіччя в стані повної залежності від архітектури, в епоху Відродження знову набуває самостійного значення. Скульптура стає рівноправним елементом архітектурного ансамблю, не підпорядковуючись архітектурі. Розширюється тематика скульптури: митці звертаються до життя, до реальних образів, до людини, звільняючись від релігійно-містичного змісту середньовіччя. Поряд представлені образи античної міфології та християнства, образи реальних людей і героїв сучасності.

В епоху Відродження створюються кінні статуї, які прикрашають площі міст. На новий рівень після давньоримського мистецтва піднімається жанр скульптурного портрета. Суттєво змінюється характер декоративного рельєфу – завдяки використанню прийомів живописно-перспективного зображення й нових матеріалів, зокрема поліхромної кераміки.

Звернення до античної скульптури на рубежі XV і XVI ст., згідно думки С. Андросова, можна пояснити трьома факторами: по-перше, це зростаюча кількість заново відкритих античних пам'яток; по-друге, триумфальна хода ренесансного стилю

і, по-третє, зародження та швидкий розвиток у цей час такого типово «гуманістичного» жанру, яким була дрібна бронзова пластика (наприклад, перша датована бронзова статуетка Відродження є копією з античної скульптури «Марк Аврелій на коні» роботи Філарета (1465, Дрезден, Державні художні зібрання)).

§ 2. Скульптура Проторенесансу (від 1260-х до початку 1320-х рр.)

Епоху XIII ст. у культурному житті Італії прийнято вважати початком ренесансної культури – Проторенесансом. Образотворче мистецтво Проторенесансу безпосередньо пов'язане з епохою Середньовіччя, романським і готичним стилем та візантійськими традиціями. Проте нове мистецтво не руйнувало готичних традицій, а було певною його трансформацією: за умови збереження старої іконографії, старого потрактування форми зароджувалися нові життєрадісні й світські риси. Та про власне ренесансне «відкриття особистості» мова ще не йде.

У скульптурі відзначаємо розвиток статуарної пластики у вигляді церковних кафедр, надгробних пам'ятників, міських фонтанів. Ці твори прикрашені серією рельєфів і композицій круглої скульптури, які створювалися відповідно до спеціальної теологічної програми. Проте якщо базовою традицією архітектури періоду Проторенесансу є традиція романського стилю, то для скульптури й живопису притаманний синтез традицій романського, візантійського та давньоримського класицизму з елементами стилю готики.

Засновником стає скульптор **Нікколо Пізано** (бл. 1220 – між 1278 і 1284 рр.), який привніс у міста середньої Італії – Пізу, Лукку, Флоренцію – давньоримську художню традицію.

До кращих творів Нікколо Пізано належить *кафедра Баптістерію в Пізі (1260)*. У знаменитих рельєфних композиціях кафедри «Різдво» й «Поклоніння волхвів», а також її кутових статуях (однією з яких є «Алегорія Сили»), постає синтез античних ідей з традиційною християнською іконографією романського характеру.

§ 3. Мистецтво скульптури Раннього Відродження (1320–1410-ті рр.)

До історії мистецтва скульптури Раннього Відродження увійшли дві художні школи Тоскани – *сієнська та флорентійська*. Для тосканських майстрів скульптури був характерний підвищений інтерес до готичного художнього стилю (спіралеподібність фігур) із класицистичними формами, який виявився в гармонії загального ладу статуй, у шляхетності й багатстві їх пластичної мови.

Джованні Пізано (бл.1250–бл.1315 рр.) – автор *кафедр храму Сант-Андреа в Пістойї (1300–1301 рр.)* і собору в Пізі (1302–1310 рр.) орієнтувався на композиційні та іконографічні схеми, розроблені його батьком Нікколо Пізано, – найяскравішим представником Ренесансу Дученто. Скульптурам Джованні Пізано притаманна бурхлива жестикуляція зображених персонажів і загальне драматичне напруження представленої дії.

До скульптури Раннього Відродження в галузі круглої пластики належить цикл монументальних мармурових *скульптур пророків і пророчиць на фасаді собору в Сієні* (рубіж XIII–XIV ст.), в яких проглядається драматичне напруження подібне незграбним фігурам готичного стилю.

Набувають популярності жанр монументального надгробку та архітектурно-скульптурні ансамблі типу «Урочистого монумента», які включають статуї Мадонни,

Святих, ангелів, алегоричні зображення християнських чеснот. Визначною віхою Раннього Відродження є творчість сієнського скульптора **Тіно ді Камаїно** (*Надгробок кардинала Петроні (1318)*) та інших скульпторів із майстерні Лоренцо Майтані (*Рельєф «Історія Адама і Єви» (бл. 1321–1330) з фасаду собору в Орв'єто*).

§ 4. Середнє Відродження (1410–1498 рр.)

У XV ст. в Італії монументальна скульптура розквітає та набуває характеру пам'ятника – її виносять на церковні фасади й площі. Зростає також її декоративна функція: розвиток декоративного рельєфу, що поєднує образотворчі й орнаментальні мотиви, іноді відзначені використанням різних поліхромних матеріалів – майоліки, позолоти тощо. Увага до античної спадщини додає у скульптурні форми традиції втілення уявлень про досконалість і гідність еталонної людини.

Пам'ятники давньоримської пластики стають для майстрів ренесансної скульптури об'єктами ретельного вивчення, зразками професійного вдосконалення.

Популярними стають жанри *надгробного пам'ятника, кінного монумента, скульптурного портрета й портретної медалі*.

Одним із видатних скульпторів XV ст. є **Лоренцо Гіберті** (1378–1455 рр.), у мистецтві якого з'являється прагнення реалізму. Усе його творче життя було присвячене вирішенню єдиної проблеми – створенню мальовничого монументально-декоративного рельєфу. Основні твори майстра призначені для оформлення *флорентійського баптистерію* – найдавнішого з наявних будівель Флоренції. Його повна назва – Баптистерій Святого Іоанна Хрестителя (Сан-Джованні Батисту).

Однією з основних прикрас баптистерію є *три бронзові двері*:

- *південні двері* були виконані **Андреа Пізано** (1330). На них розташовано 28 рельєфів, у яких зображено життя Іоанна Хрестителя;
- *північні двері* – роботи **Лоренцо Гіберті** (1403–1424), створені після перемоги в конкурсі з Брунеллескі. 28 рельєфів цих дверей являють собою епізоди з життя Христа;
- *східні двері* – відомі як «*Ворота Раю*» (таку назву їм дав Мікеланджело) також виконані Лоренцо Гіберті з 1425 по 1452 р. за замовленням Гільдії купців. На цих дверях автор помістив 10 складних позолочених рельєфів зі сценами зі Старого завіту і з великою кількістю персонажів.

Двері баптистерію роботи Гіберті стали однією з найвизначніших пам'яток Флоренції.

Для періоду Середнього Відродження характерний розвиток портретного бюста з дотриманням традицій скульптурного портрета Стародавнього Риму – веризму та строгістю пластичних рішень. Це відомі твори: портретні погруддя «*П'єтро Медічі*» (1453), роботи скульптора **Міно де Фьєзоле** та «*Джованні Келліні*» (1456), майстра **Антоніо Росселліно**.

Видатний скульптор **Донателло** (**Донато ді Нікколо ді Бетто Барді** (1386–1466 рр.)), порівнюючи пластику з архітектурою, уперше, за прикладом давніх митців, створює статуї, які стоять окремо й можуть розглядатися з усіх боків. Він перший досягає в рельєфі справжнього враження простору через дотримання законів перспективи.

Найбільш відомі твори Донателло: *бронзова статуя Давида* (перша на той час оголена фігура); кінна статуя *кондотьєра Еразма да Нарні*, прозваного *Гаттамелате*

(«Плямиста кішка») (1447–1453, Падуя) – родоначальник усіх кінних статуй, що були створені в європейських містах упродовж наступних віків; рельєфи купелі баптистерію церкви Сан-Джованні в Сієні «Пір Ірода», «Танок Саломеї» тощо.



Донателло. Кінна статуя кондотьєра Еразма да Нарні, прозваного Гаттамелате.
1447–1453. Падуя.

У цей час працював й інший видатний скульптор і живописець **Андреа дель Верроккьо** (1435/36–1488 рр.). Його основні скульптурні твори: *надгробок П'єтро та Джованні Медічі*, скульптура *«Давид»*, *«Хлопчик із дельфінами»*, *кінна статуя кондотьєра Бартоломео Коллеоні* у Венеції. Свого часу в майстерні Верроккьо навчався Леонардо да Вінчі. Відома легенда, що Верроккьо в бронзовій статуй Давида відобразив портретні риси молодого Леонарда.

§ 5. Скульптура Високого Відродження (1498–1520 рр.)

Період Високого Відродження називають **«золотим століттям»** італійського мистецтва завдяки формуванню принципів культури й мистецтва абсолютно нового стилю. У центрі мистецтва панував образ ідеально прекрасної людини, досконалої фізично й духовно, образ героя-людини, яка зуміла піднятися над рівнем повсякденності. А в основі лежала всепоглинаюча віра в безмежні можливості людини на шляху самовдосконалення, самоствердження, віри в розумну будову світу та перемогу прогресу.

В образотворчому мистецтві провідна роль належала римській художній школі.

Творчість титана Високого Відродження **Мікеланджело Буонарроті** (1475–1564 рр.) стала кульмінацією й водночас відображенням глибоких протиріч культури епохи Відродження. Перша половина творчості Мікеланджело припала на період розквіту мистецтва Ренесансу, а друга – на роки феодално-католицької реакції.

Мікеланджело постає геніальним скульптором, живописцем, архітектором, графіком, військовим інженером, поетом, і в кожній сфері він створив грандіозні за масштабом і силою твори, які відображали найбільш прогресивні ідеї епохи.

Як архітектор, Мікеланджело розробив *інтер'єр бібліотеки Лауренціани* у Флоренції з відомими сходами, що схожі на лаву, яка витікає з дверей; серед його інших архітектурних робіт найбільш відомим є *купол собору св. Петра в Римі*, який став вершиною його архітектурної творчості.

В історії мистецтва особистість Мікеланджело Буонарроті постає як ідеал майстерної досконалості епохи Ренесансу, адже цей великий митець створив низку чудових зразків образотворчого мистецтва.

Всесвітню славу Мікеланджело-скульптору принесла його статуя *«Давид»* (1501–1504 рр.), яка перетворилася на гімн людській мужності, краси, грації й витонченості і в якій відбулося ствердження спадковості античної традиції: неконструктивність підпори; особливості ототожнення сухої підпори й повної життя правої ноги Давида; унікальність творчості майстра як творця, здатного «оживляти» мармур. Збереглися свідчення, що до Мікеланджело мармурову брилу, з якої він у неймовірно короткий термін висік колосальну фігуру біблійного Давида, заввишки близько 5,5 м, перед тим багато років безрезультатно «мучили» такі прославлені майстри Кватроченто, як Агостіно ді Дуччо й Антоніо Росселліні.

«Давид» – символ великої майстерності Мікеланджело.

Уперше *«Давид»* був представлений флорентійській публіці на площі Синьорії 8 вересня 1504 р. З того часу п'ятиметрова статуя сприймається як символ Флорентійської республіки й одна з вершин не тільки мистецтва Відродження, а й людського творчого генія.

Оригінал скульптури, який із 1504 по 1873 рр. постійно перебував на площі Синьорії, нині, для запобігання його від негативних дій навколишнього середовища,

установлений у спеціальній залі Галереї флорентійської Академії.



Мікеланджело. Давид (оригінал).
Мармур. 1501–1504. Академія, Флоренція.

До найвищих досягнень Мікеланджело відносять також скульптури, створені для гробниці папи Юлія II, серед яких найбільш відомий «*Мойсей*» (1515–1516). Не менш

відомі його архітектурні й скульптурні роботи у Флоренції, а саме в капелі Медичі – «Вечір», «Ніч», «Ранок», «День». Скульптури яскраво ілюструють усвідомлення майстром обмеженості людських можливостей, відчай перед швидкоплинністю часу.

В історію мистецтв увійшов відомий вислів Мікеланджело про те, що в кожному камені захована статуя, потрібно лише прибрати все зайве й витягти її на світ.

§ 6. Скульптура Флоренції

У період Високого й Пізнього Відродження відбувається розквіт образотворчого мистецтва у Флоренції. У Середній Італії та Флоренції образотворче мистецтво розвивалося переважно під знаком скульптури, навіть живопис був пластичним.

У Флоренції середини та другої половини XV ст. найбільш відомими скульпторами були Бернардо Росселліно, Дезідеріо да Сеттіньяно й Антоніо Росселліно.

Бернардо Росселліно (1409–1464 рр.) був учнем Філіппо Брунеллескі. Його творча манера, яка продовжувала традиції Брунеллескі й Альберті, діяльно формувала принципи класичного Ренесансу, які формувалися вже в готичну епоху й водночас були протилежні до неї.



Бернардо Росселліно.
Гробниця Леонардо Бруні в церкві Санта-Кроче, Флоренція.
1446–1447.

Бернардо Росселліно першим розробив тип ренесансної гробниці в ніші стіни, яка обрамлена антикізуючими архітектурними деталями (гробниця Леонардо Бруні в церкві Санта-Кроче (мармур, 1446–1447, Флоренція). Росселліно, використавши простір стіни, як мальовниче світлотіньове обрамлення для саркофага й фігури, яка лежить на ньому, створює суворі, врівноважені пропорції архітектурної композиції, завдяки чому весь ансамбль набуває характеру спокою та ясності.

Зображений у скульптурі Леонардо Бруні тримає в руках книгу «Історія Флоренції» – своє основне творіння. Чудовий рельєф у люнеті: зображення мадонни, пурпурові плити, які утворюють основний фон стіни, суворі й прості форми саркофага з тонким рельєфом, який оточує меморіальну дошку, цоколь із квітучими гірляндами та граючими путті – усе створює спокійний настрій, далекий від ідеї смерті.

Росселліно створив також інші надгробки, встановлені у флорентійських церквах (наприклад, *блаженної Віллани делле Ботте в Санта Марія Новела, 1451–1452; Орlando де Медічі в Сантиссіма Аннуціата, 1456–1457*). Ці твори стали зразком

пристінного надгробка нового типу, який гармонійно поєднує натуроподібні скульптурні образи з антикізуючим архітектурним обрамленням для всіх подальших творів цього ж роду.

Дезідеріо да Сеттіньяно (1428–1464 рр.) створює гробницю *кардинала Марсуппіні (1455)*, яка також розташована в церкві Санта Кроче, проте значно відрізняється від надгробків Бернардо Росселліно. Віртуозна легкість в оволодінні мармуром, пом'якшення суворих і простих форм, орнаментальне багатство, витонченість і тонкість характеризують «граційну, легку й чарівну», за словами Вазарі, манеру Дезідеріо. Пишне архітектурне обрамлення надгробка у вигляді звисаючих мармурових гірлянд, детальна розробка люнети й архітрава, капітелей і пілястр стіни, розчленованої на чотири частини, вишукана форма самого саркофага з двома сумними немовлятами біля його підніжжя набувають тут іншого, більш мальовничого характеру

Антоніо Росселліно (1427–1479 рр.), скульптор, брат і учень Бернардо Росселліно. Його твори (*гробниця кардинала Португальського в церкві Сан-Міньято аль Монте (кольоровий мармур, 1461–1466, Флоренція)*; *портрет Маттео Пальм'єрі (мармур, 1468, Національний музей, Флоренція)*; *рельєф «Поклоніння волхвів» у церкві Санта-Анна де Ломбарді (мармур, близько 1470–1475, Неаполь)*) відрізняються композиційною свободою, любов'ю до тонких живописних ефектів у моделюванні обличчя і одягу.

§ 7. Пізній Ренесанс

Період Пізнього Ренесансу характеризується початком католицької реакції. Церква досить успішно намагалася відновити частково втрачену безроздільну владу над розумом людини, заохочуючи одних діячів культури й застосовуючи репресивні дії до інших – непокірних. Багато архітекторів, скульпторів, живописців, поетів відреклися від ідей гуманізму, успадкувавши лише техніку, манеру (*ман'єризм*) великих майстрів Відродження. Проте ман'єризм, незважаючи на могутнє заступництво церкви, не став панівним напрямом.

Ман'єризм – це мистецтво художників, які прагнули створити ідеальний стиль, орієнтуючись на великі зразки попередників. Ман'єризм існував як естетична течія протягом 1520–1620 років. Найбільшого розквіту цей напрям набув у Тосканській школі. Ман'єризм мав велику підтримку від Ватикану, але не став провідною художньою течією.

Розділ IX СКУЛЬПТУРА БАРОКО XVII СТОЛІТТЯ

- § 1. Загальна характеристика західноєвропейського образотворчого мистецтва XVII століття.
- § 2. Характерні риси скульптури стилю «бароко».
- § 3. Скульптура Італії XVII століття.
- § 4. Скульптура стилю «бароко» у Франції.
- § 5. Німецька скульптура XVII століття.
- § 6. Скульптура Іспанії XVII століття.

§ 1. Загальна характеристика західноєвропейського образотворчого мистецтва XVII століття

Реформація, яка розпочалася в епоху пізнього Відродження, ознаменувала зародження нової європейської художньої культури.

XVII ст. активно прагнуло до знань, за що його іноді називають епохою раціоналізму. З позиції усвідомлення сутності й призначення образотворчого мистецтва XVII ст., продовжуючи традиції гуманістів Відродження, вчені XVII ст. вважали мистецтво специфічною формою пізнання світу. Проте змінюється розуміння самого світу й місця людини в ньому. Якщо Відродження стверджувало у своїй основі античну модель статистичного світу й людини як його центру, то епоха раціоналізму запропонувала більш складну картину. Безмежно різноманітний світ усвідомлювали рухомим, динамічним, мінливим; людина в ньому втрачає стійку опору під ногами й із центру Всесвіту поступово перетворюється лише на його частину. Отже, у XVII ст. відбувається відмова від антропоцентризму Відродження.

Новим у розвитку образотворчого мистецтва XVII ст. стає народження різноманітних художніх течій як відповіді на складні суспільні відносини й боротьбу соціальних сил. Якщо в попередні історичні епохи мистецтво, як ми бачили, розвивалося в межах однорідних великих стилів – романський, готика, Ренесанс, то в XVII ст. утворюються два нових великих стилі – **бароко** й **класицизм**, елементи яких яскраво виражені в архітектурі й у новому розумінні синтезу мистецтв.

Одночасно з бароко й класицизмом в образотворчому мистецтві виникає вільний від стильових елементів **реалістичний напрямок**, прояви якого досить різноманітні та яскраві в різних національних школах і в окремих майстрів.

Епоху бароко вважають початком тріумфальної ходи «західної цивілізації». Фактично бароко, завдяки своїм специфічним рисам, протистояло класицизму й раціоналізму.

Друга половина XVI ст. сколихнула в Європі містицизм і різні релігійні вчення. У величезному розмаїтті течій початку Нового часу можна виділити *два різні уявлення про місце людини в цьому нескінченному світі*, одне з яких лежить в основі бароко XVII ст., інше – в основі класицизму.

Перше уявлення про світ відмовляє людині в здатності пізнати світ. Для того щоб зрозуміти, як має бути і як діяти людині, необхідно шукати Бога.

Основа бароко – не точка істини, а шлях до неї, істина у відкриванні себе для світу. *Твір бароко* вибудовано так, щоб забезпечити чуттєве напружене проходження

людини шляхом пошуку Бога. Твори бароко цілісні, мальовничі, кордони між окремими частинами складні й напружені.

Друге уявлення акцентує увагу на тому факті, що людина силою думки може пізнати задум Божий. Наука Нового часу стрімко розвивалася, постійно підкріплюючи переконаність людства у своїй могутності.

Картина світу класицизму спирається на уявлення про те, що світ нескінченний, але людина силою свого розуму може його пізнати. Для того щоб пізнати істину, людина повинна замінити пристрасті на міркування розуму.

Твори класицизму аналітичні, легко поділяються на частини. У їх основі лежить невелика кількість образів (канонічних жестів, сюжетів, ордерів тощо). Художник-класицист прагне висловити ідею гранично ясно, щоб її можна було відчутти розумом.

Генріх Вельфлін, теоретик мистецтва, для розрізнення двох стилів «класицизм» і «бароко» ввів парні поняття.

класицизм	бароко
лінійність	живописність
площинність	глибинність
ясність	неясність
замкненість	відкритість
єдність	множинність

Бароко XVII ст. сформувалося в Італії, Фландрії, Іспанії.

Класицизм XVII ст. у «чистому вигляді» сформувався у Франції, в архітектурі Англії та Голландії.

Однак класицизм XVII ст. досить міцно пов'язаний із бароко, мистецтво цієї епохи породило не так багато стильових зразків класицизму (на відміну від бароко). Творчість багатьох авторів поєднує в собі риси різних стилів.

Друга половина XVI – початок XVII ст. належать до найскладніших періодів у історії європейського мистецтва. Зміна світогляду призвела до певного «плюралізму», тобто співіснування й паралельного розвитку різних тенденцій, а саме:

- створення розгалуженої системи жанрів;
- співіснування різних стилів, породжених різними світоглядними позиціями;
- різноманітне співвідношення видів мистецтв у різних стильових напрямках.

Глибоке й цілісне сприймання дійсності у творчості художників обумовило появу певного синтезу в мистецтві. Окремі види образотворчого мистецтва втрачають самостійне значення й схиляються до поєднання одне з одним. В архітектурі підсилюється потяг органічного включення будівлі в простір вулиць, площ, парків. Скульптура набуває більш динамічного характеру й стає частиною архітектурного та садового простору.

Водночас в окремих видах мистецтв відбувається процес формування нових жанрових форм. Наприклад, в образотворчому мистецтві поруч із традиційними жанрами, міфологічним і біблійним, самостійне місце посідають побутовий жанр, пейзаж, портрет, натюрморт.

§ 2. Характерні риси скульптури стилю «бароко»

Стиль бароко (з лат. *barocco* – дивний, незвичний або грубий, незграбний, фальшивий; від португ. *barroco* – перлина, яка має якийсь дефект) зародився в Італії, пізніше поширився в Іспанії, Франції, Німеччині, Фландрії. У XVII ст. термін набуває значення негативної естетичної оцінки. Барочним позначали все неприродне, довільне, перебільшене. В епоху бароко своєрідний погляд на людину та пристрасть до всього театрального породжують всезагальний образ: увесь світ – театр.

Бароко містило в собі течії різної ідеологічної спрямованості. Поряд з аристократичним і католицьким розвивалося бароко буржуазно-протестантське (наприклад, в Англії, Голландії, північній Німеччині) та бароко буржуазно-міщанське (у країнах із панівною релігією – католицизмом (В. Шейко)).

Основним принципом бароко є усвідомлення складності світу й людини в ньому як непримиренного конфлікту. У цьому сенсі духовні витoki стилю можна знайти у творчості Мікеланджело Буонаротті.

Характерні риси скульптури бароко:

- естетична афектація;
- потяг до величі й розкоші;
- багатство декоративних елементів;
- криволінійність, незвичність форми.

Розкішні палаци й вілли, церкви XVII ст. із великою кількістю різнокольорових архітектурних і скульптурних прикрас, дзеркальними стінами, важкі величні меблі з чорного й червоного дерева, інкрустовані сріблом і бронзою, утворювали певне тло для образу людини, складаючи єдине ціле з її зовнішністю, костюмом, манерою поведінки.

У крайньому вияві мистецтво бароко приходять до ірраціонального, містичного, впливаючи на уяву й почуття глядача драматичною напругою, експресією форм.

Епоха бароко – це світ крайнощів, контрастів піднесеного й земного, прекрасного й низького, пишної метафори й потворного факту. Тому мистецтво бароко – це не тільки шедеври. Як і за часів пізньої готики, надзвичайна збудженість, чуттєвість нерідко виливалася або в уявно-екзальтований стан, награну пристрастність, або в солодкувату й сентиментальну вульгарність.

§ 3. Скульптура Італії XVII століття

В архітектурі міста на зміну статуї як організуючому початку площі з'являється обеліск із його динамічною спрямованістю вгору, та фонтан, пишно прикрашений скульптурами. До найдосконаліших належать *фонтани Чотирьох річок на площі Навона й фонтан Тритона на площі Барберіні* в Римі, виконані основоположником стилю зрілого бароко в Італії Джованні Лоренцо Берніні.

Особливістю скульптури бароко є динамічність, світлотінь, створення скульптурних груп, патетичність.

Архітектуру бароко не можливо уявити без скульптури. За своїм призначенням барочну скульптуру поділяють на *культову і світську*.

Культова скульптура створювалася за біблійним сюжетом, здебільшого – це сцени чудес і мучеництва (окремі статуї, скульптурні групи, рельєфні композиції, скульптурні надгробки). Динамізм, ефектність поз, пристрастні рухи цих скульптур,

зовсім не схожі на середньовічних аскетів і шляхетних героїв Ренесансу.

Світська скульптура представлена парадними портретами монархів і знаті, скульптурами для міських фонтанів і садово-парковою скульптурою.

Типовою ознакою барокової скульптури є взаємодія із середовищем – водою, повітрям, світлом, стінами й садами. Ці роботи втрачають сенс у музейному середовищі, вони потребують архітектурного оточення. Крім того, майстри прагнули подолати пасивність матеріалу, одухотворити, наситити емоціями камінь і бронзу. Матеріал підкорявся художньому середовищу.

За тих часів встановлювали сотні статуй у парках, на фасадах палаців і у внутрішніх покоях завдяки тому, що закохані в розкіш аристократи потребували для прикрашення свого житла цілої низки художніх творів. За їхнім замовленням створювали сотні скульптурних портретів та будували пишні надгробні пам'ятники, захаращені гербами й алегоричними зображеннями, які прославляли чесноти померлого.

Італійська скульптура XVII ст. пов'язана з ім'ям **Джованні (Джан) Лоренцо Берніні** (1598–1680 рр.), який поєднав у собі талант архітектора, скульптора й живописця. Саме цьому скульптору належить розробка основних елементів нової мови скульптури – скульптури «бароко».

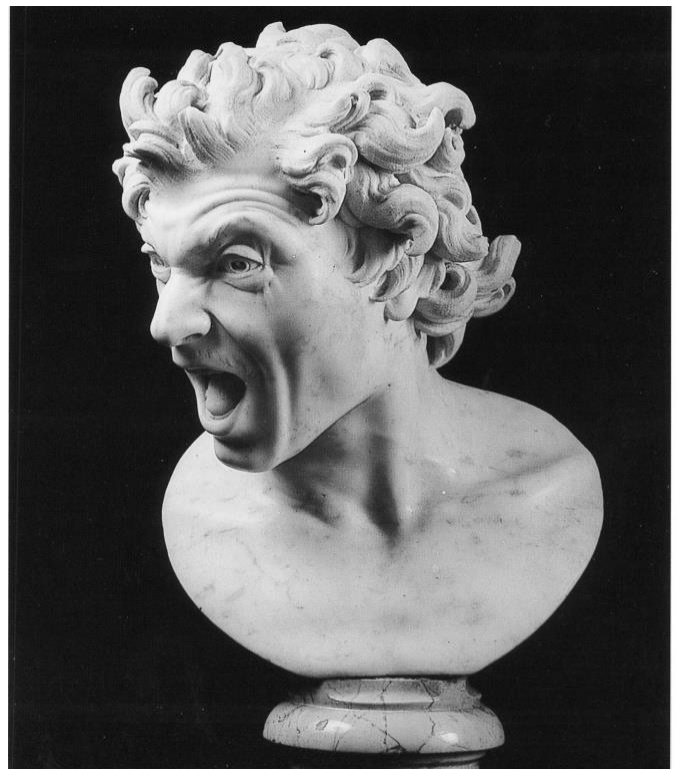
Скульптура бароко вирішує таке ж завдання, що й архітектура: втягнути людину у відносини з образом твору, який змінює глядача, примушуючи його безпосередньо проживати запропонований автором сюжет.

Твори Берніні пропонують глядачу роздивлятися те, що приголомшливо натурально, спокусливо передає найдрібніші подробиці предметів, аж до аромату жіночого тіла, квітів, однак не всі вони явлені погляду глядача – тим самим ініціюється думка людини. Потім через ініціації глядача виникає ілюзорний світ, у якому скульптура оживає й відбувається дія, учасником якої він стає (І. Пантелєєва).

Мета скульптури бароко – зображувати не ідеальне тіло людини, бо важливе не явище зразка, а *оживання*, «закручування» світу образів скульптури разом із глядачем.

Грандіозним пам'ятником Риму XVII ст. стає *собор і площа Святого Петра*.

Лоренцо Берніні, як головний архітектор Ватикану, завершив масштабну архітектурну роботу – тривале будівництво собору св. Петра в Римі й оформлення площі перед ним (1656–1658 рр.). Берніні замкнув широкий простір площі двома



Джованні Лоренцо Берніні.
Адський автопортрет. Проклята душа.
Бюст. Мармур. 1619.

могутніми крилами монументальної *колонади*, яка складається з 284 колон і стовпів заввишки 19 м. Вона прикрашена 96 статуями. Крила колонади, розходячись від головного Західного фасаду собору, утворюють спочатку форму трапеції, а потім, подібно до «розкритих обіймів», переходять у величезний овал, підкреслюючи особливу рухливість композиції.

Берніні багато зробив для зміни вигляду собору Святого Петра згідно завдань католицької церкви епохи Контрреформації.

У 1624–1633 рр. Берніні створює *Ківорій (Балдахін)*, який встановлюють у підкупольному просторі собору. Він вирішує проблему собору Святого Петра, який навіть після його перебудови архітектором Карло Мадерно залишався поренесансному надмірно симетричним, геометрично правильним і ясным, що вже не відповідало духу католицької служби Контрреформації. Під грандіозним сферичним куполом Берніні встановлює 30-метрову споруду, яка повністю суперечить інтер'єру собору:

- ківорій створений із темної бронзи з позолотою й виглядає надзвичайно контрастно;
- в основі ківорію – закручені спіраллю колони (такі колони символізують наступність собору храму Соломона і перших християнських храмів);
- обидва «антаблементи» ківорію трохи вигнуті всередину;
- спорудження взагалі містить безліч кривих вигадливих ліній – кручені колони, волюти в короні завершення, вигнуті антаблементи;
- з антаблемента «звисяє» удавано гнучке, зроблене ніби з тканини драпірування (насправді воно майстерно зроблено з бронзи);
- автор змішує архітектурні та скульптурні елементи, що підсилює дивовижність та надзвичайність конструкції.

Берніні були висловлені претензії в недоречності Ківорію з надмірними деталями, оскільки він «суперечить усьому собору!», однак саме в цьому контрасті вбачає геніальний майстер завдання споруди – вразити й здивувати, спростувати очікування симетрії, прямолінійної геометрії та простоти, які виникають під час входу людини до собору завдяки ясності фасаду та інтер'єру. Єдине, що все-таки змінив автор, – він додав кручені колони до деяких ніш собору, ніби роблячи Ківорій таким, що органічно виростає з самої основи будівлі.

Важливий елемент художньої мови Берніні можна побачити в інтер'єрі *капели Корнаро церкви Санта Марія делла Вітторія*. Різнобічний талант автора давав йому змогу не просто виконувати окремі скульптурні композиції, а створювати величезний, багатогранний світ, у якому *синтезовані різні види мистецтва*, – автор називав це «*bel composto*» (гарна суміш).

Інтер'єр інкрустований мармуром різноманітних кольорів, причому нижня частина інтер'єру виконана в більш темних тонах, верхня – у світліших. Традиційні для архітектури лінії намічені й майже перервані, вигнуті, перекриті скульптурними персонажами й розписом – кордони намічені, щоб бути порушеними (кордон у творах бароко більше з'єднує, ніж розділяє).

Берніні в західній частині трансепта церкви вдалося створити дивовижну композицію, яка втілила синтез архітектури, скульптури та живопису. Монументальне мармурове обрамлення, що нагадує вітвар, відкриває простір у вигляді ніши, угорі

якого золоті промені імітують Божественне світло, яке спадає. Місце традиційної картини займають дві скульптури: святої Терези й ангела, виконані з білого мармуру. Праворуч і ліворуч від вітваря на балконах представлені члени родини Корнаро, які обговорюють видіння Святої. Це надає всій композиції вид театралізованого барочного характеру.

Вітварна стіна являє собою портик, увінчаний трикутним фронтоном. Однак портик начебто розривається й розкривається назустріч глядачеві (це зумовлено опуклим планом і формами фронтона й підстави – вони ніби розступилися, розірвавшись у середині). У ніші, що утворилася, глядачеві відкривається диво «Екстазу Святої Терези»: фігура ангела, який тримає золоту стрілу, і фігура жінки. Ангел готується проколоти серце Святої Терези, яка приймає в себе божественне одкровення. У ніші використано жовтий і зелений сорти мармуру, фігури виконані з білосніжного мармуру, хмари – з темної бронзи; зверху вся сцена осяяна золотими променями. Цей контраст матеріалів підсилює враження дива, чарує глядача-прихожанина.

Характер складок одягу протиставляє ангела й Терезу: легкі складки, одяг, який облягає ангела, і важкі потужні складки вбрання жінки, що майже приховують її тіло.

Вживаючи сучасну термінологію, зазначимо, що Берніні в цій композиції застосовує велику кількість «спецефектів». Через те, що позиція глядача досить статична (він входить у капелу й опиняється перед вітварем), весь комплекс виразних засобів активності спрямований на портик, який ніби розкривається з наближенням глядача, і перед ним постає велична сцена сходження божественного світла, енергії на земну жінку, яка під впливом осяяння божою благодаттю перебуває в стані екстазу. Автор використовує безліч засобів, включаючи елементи еротичної спокиси.

Синтез видів мистецтва не дає підстав визначити який з них є основний, а які – другорядні, допоміжні. Працює саме «єдність», нероздільна цілісність різних складових. Як би скульптурна композиція ангела й Терези була розташована окремо, то не дала б змоги реалізувати задум автора «осяяти» земне (насамперед глядача) небесним світлом та енергією.

Автор не тільки перемішує, з'єднує елементи різних видів мистецтва (як він це зробив у композиції «Екстаз Святої Терези»), а й навмисно «змінює» їх властивості: архітектура та скульптура набувають живописний рис і втрачають масивність, а бронзова скульптура набуває архітектурних розмірів. У процесі синтезу різні види мистецтва заміщують властивості одне одного, стають нерозрізненими, їх межі й відмінності стираються.

Скульптурна група *«Екстаз Святої Терези Авільської»* (1645, мармур), стала окрасою римської церкви Санта Марія делла Вітторія та одним із кращих творів Берніні.

У роботі *«Надгробок Папи Урбана VIII»* (1628-1647) представлений приголомшливий контраст матеріалів: крім різноманітності мармуру (чотири кольори на невеликому просторі), введений контраст білосніжного мармуру й позолоченої темної бронзи. Причому автор покриває золотом найбільш випуклі елементи, від цього внутрішні не випуклі – стають ще темнішими.

Постамент, ніби сходами виходить на глядача й задає процесуальність: виникає ілюзія того, що Папа виходить із ніші й благословляє тих, хто стоїть перед ним. Для того, щоб композиція, удавана фронтальною, ніби ожила, необхідно пройти перед нею

– рух ініціюється під час зміни ракурсів.

Берніні побудував у Римі велику кількість фонтанів: *Фонтан Тритона* (1640 р.), *Фонтан Бджіл* (1644 р.), *Фонтан Чотирьох річок* (1648-1651рр.) на площі Навона, що стали тими точками кульмінації, які оживляють і наповнюють енергетикою вулиці й площі Рима.

Скульптурну спадщину Лоренцо Берніні важко переоцінити: він створив безліч скульптурних вівтарів для римських церков, надгробків знаменитих людей свого часу, фонтанів для головних площ Риму. Важливо зазначити, що всі скульптури органічно вписані в архітектурне середовище. Берніні був художником, який працював за замовленням католицької церкви, тому в його вівтарних образах завжди чітко виражена певна релігійна ідея («Екстаз св. Терези»). Берніні створив свою мову барокової пластики: це й ілюзорна передача фактури предметів, і любов до поєднання різних матеріалів не тільки за фактурою, але й за кольором, і загальна «мальовничість» скульптури та певна театралізація дії.

Берніні став творцем барокового портрета, у якому всі риси бароко виявлені повною мірою. У скульптурах зображення набуває парадності, театральності, декоративності, проте крізь загальну парадність зображення проступає реальний вигляд моделі (наприклад, *портрети герцога д'Есте, Людовіка XIV*).

Лоренцо Берніні створив нові засоби виразності мови скульптури бароко, які були сприйняті майстрами всієї Європи.

§ 4. Скульптура стилю «Бароко» у Франції

У XVII ст. у Франції встановилася особлива форма державного устрою, названа пізніше абсолютизмом. Відданість монарху була верхом патріотизму. Королівській владі підпорядковувалося й релігійне життя країни. Католицька церква у Франції прагнула бути незалежною від Папи Римського. У процесі суперництва з Римом у XVII ст. у Франції склався класичний напрямок, який досяг вершини в період правління Людовіка XIV. Відмінності мистецтва Франції від Італії були суттєвими: образотворче мистецтво, насамперед, прославляло монарха.

За Людовіка XIV все французьке мистецтво оберталось навколо короля та його двору. Тому скульптура, яка прикрашала палацові зали та паркові алеї грандіозних королівських резиденцій, повинна мати не класичну суворість і гармонійність, а урочистість і пишність.

Французькі скульптори, які творили в умовах абсолютизму, прагнули до ефектних, виразних рішень, монументальних форм. І в цьому їм, безсумнівно, допомогли традиції італійського бароко, особливо творчість Лоренцо Берніні. У ті часи скульптора, який не бував у Римі, не вважали художником.

У другій половині XVII ст. французька скульптура досягла значного розквіту. Вона розвивалася переважно як декоративна, у тісному зв'язку з архітектурою та садово-парковим мистецтвом. Багато значних скульптур були створені, зокрема, для ансамблю великого палацу у Версалі.

Скульптура Франції XVII століття сполучає в собі риси класицистичних тенденцій і декоративність бароко.

У творчості французьких скульпторів Франсуа Жирардона, Антуана Кузевокса відчувається сильний вплив класицизму, Проте не можна виключити і риси бароко в

деяких їх творах.

Особливе місце в мистецтві скульптури Франції займає талановитий майстер того часу **П'єр Пюже** (1620–1694 рр.). У його роботах відчутний вплив Берніні й класицистичного театру.

Першою великою роботою П'єра Пюже був *портал ратуші в Тулоні (1656)*. Пюже прикрасив вхід до ратуші двома фігурами атлантів, які підтримують важку балюстраду балкона. У цій роботі багатство декоративних елементів поєднується з життєвістю й емоційністю образів атлетів – потужних і грубуватих фігур із сильними м'язистими руками. Прекрасно виражене майстром надлюдське зусилля, з яким атланти підтримують тяжкий балкон – воно надає їхнім образам особливого драматизму.

Сюжетом рельєфу *«Александр Македонський і Діоген» (1692)* послужила історія короткої зустрічі знаменитого завойовника й жебрака-філософа. У відповідь на великодушну пропозицію Александра виконати будь-яке побажання Діогена філософ прорік: «Відійди, ти закриваєш мені сонце».



П'єр Пюже. Мілон Кротонський.
Мармур, 2,7 м. 1671–1683.
Лувр, Париж.

Цю історію Пюже перетворив на величезне багатофігурне дійство, у якому, крім ефектного діалогу, у жестах між Александром і Діогеном знайшлося місце як для натовпу, так і для архітектурної декорації та прапорів, які майорять.

Скульптура *«Мілон Кротонський» (1671–1683 рр.)* зображує античного героя, який хвалився перед богами, що може руками розщепити дерево. Але його долоня опинилася затиснутою в тріщині, і він, прикутий до стовбура, був розірваний левом. Усе в зовнішності Мілона говорить про глибоке страждання – зігнуте тіло, гранично напружені м'язи, закинута голова й обличчя із зведеними догори очима та запеченими губами. При цьому композиція вражає гармонійністю: вигини стовбура дерева й фігури Мілона разом утворюють овал, що робить її замкненою та врівноваженою.

Французька скульптура XVII ст., поєднуючи в собі риси класицизму й бароко, виявила глибоку внутрішню спорідненість цих стилів, що являють собою різні шляхи до однієї мети.

§ 5. Німецька скульптура XVII століття

Німецька скульптура XVII ст. розвивалася в тісному зв'язку з архітектурою та відігравала основну роль в оздобленні інтер'єрів. Вплив італійського та фламандського бароко був визначальним для німецької пластики цієї епохи, але у творчості кількох видатних майстрів бароковий стиль набув національного

забарвлення. Самобутній характер властивий уже скульптурі початку XVII ст. у період становлення нового стилю.

Великою драматичною напругою сповнені роботи **Ганса Раяхеля** (1570–1642 рр.) *«Розп'яття»* (1605, вітар церкви Св. Ульріха й Афрі в Аугсбурзі) і динамічна композиція *«Архангел Михаїл із сатаною»* (1603–1606 рр.). Величезна за розмірами ефектна декоративна група розміщена на порталі цейхгаузу в Аугсбурзі. Вона майстерно пов'язана з архітектурою та збагачує площинний фасад будівлі сильним пластичним акцентом.

У роботі *«Апостоли з вітаря собору в Ольденбурзі»* (1614–1618 рр.), виконаної **Людвігом Мюнстерманом** (бл. 1570/80 – бл. 1638 рр.), помітні відголоски маньєризму (змієподібний вигин фігур, навмисна ускладненість поз), але, передусім, треба відзначити життєву виразність типів, прагнення виявити індивідуальну своєрідність у тілесному й душевному стані персонажів.

Завдяки підкресленій індивідуалізації образів, у німецькій бароковій скульптурі завжди відчувається відтінок особистого переживання – в екзальтації та нервовій напруженості образів культової пластики. Прикладом можуть служити роботи **Себастьяна Вальтера** (1576–1645 рр.), провідного дрезденського скульптора першої половини XVII ст. (рельєфи *«Таємна вечеря»*, Дрезден, Міський музей; *«Покладання в труну» з надгробка Л. Кранаха молодшого (Виттенберг, собор)*).

Підсилена духовна експресія та характерність образів ніби пов'язували скульптуру німецького бароко з пізньою готикою та мистецтвом XVI ст., що органічно вбирає в себе її традиції.

Великим майстрам вдавалося творчо переосмислити іноземні впливи. У групі *«Розп'яття»* (позолочене дерево, 1648–1653, собор у Бамберзі) **Юстус Глесскер** (бл. 1620 – бл. 1681 рр.) своєрідно застосував уроки високого римського бароко, уникаючи зовнішньої патетики. Особливо чудовим є образ Марії – у щирості й благородстві вираження скорботи, пластичному вирішенні руху фігур, у трактуванні вбрання, ритмі ліній – ясність і натхненність.

Твори Глесскера є репрезентантами класичної лінії в німецькій бароковій скульптурі.

Мистецтво **Георга Петеля** (1601/02–1634 рр.) формувалося в Італії та Фландрії, що вплинуло на його обдарування. У життєрадісних, чуттєвих образах, навіяних античною міфологією (*«Венера і Купідон»* (бл. 1624, Оксфорд, музей Ашмола); *«Геркулес, що бореться з гідрою»* (Аугсбург, Музей)), яскраво позначений благотворний вплив мистецтва Рубенса. Близький рубенсівському живопису ідеал втілений також в образі Магдалини в кращому творінні Петеля – композиції *«Магдалина – біля підніжжя розп'яття»* (бронза, 1625–1630, Регенсбург, Нижній собор). Образ Магдалини захоплює трагічною величчю переживання та своєю земною повнокровністю, життєвою силою.

§ 6. Скульптура Іспанії XVII століття

Скульптура не відігравала такої важливої ролі в іспанській художній культурі XVII ст., як живопис. Скульптура цього часу була тільки релігійною, проте її відрізняла велика самобутність. Іспанська скульптура, незважаючи на яскраво виражений національний характер, зберігала міцну традицію Середньовіччя. У техніці та прийомах зображення іспанської скульптури, її загальному вираженні, релігійній

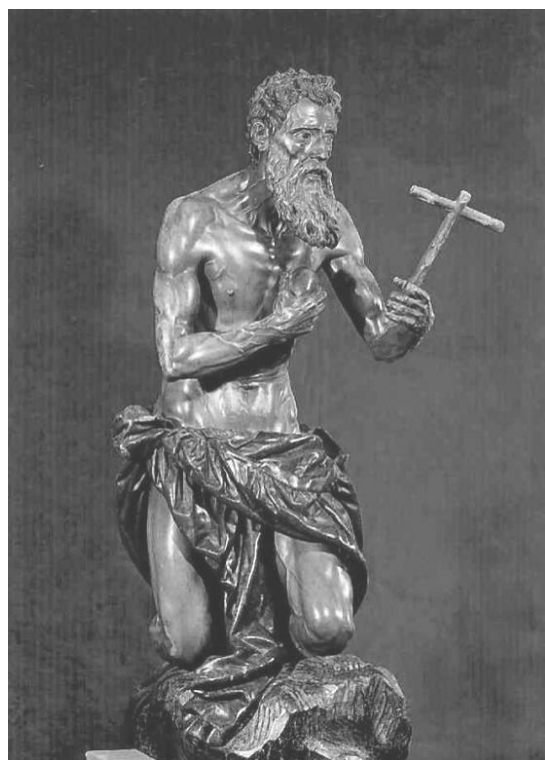
екзальтації можна зазначити вплив готичної скульптури. Проте кращі з майстрів зуміли уникнути як помилкової патетики, так і чистого натуралізму.

Іспанська скульптура пишно прикрашає фасади, особливо портали архітектурних споруд. Але загалом іспанська скульптура значно раніше за архітектуру стає на шлях самостійного розвитку. Це, насамперед, дерев'яні культові твори, статуї святих, розфарбовані в природні тони. Іноді руки й ноги таких статуй для більшої правдивості створювали на шарнірах, волосся було природним, в очі вставляли скло й навіть робили кришталеву сльозу, на статую зазвичай одягали справжній одяг.

Найвидатнішим іспанським скульптором XVII ст. був **Хуан Мартінес Монтаньєс** (1568–1649 рр.) – яскравий митець севільської школи. У його мистецтві цілком подолані готичні пережитки. Роботи Монтаньєса характеризуються монументальністю, величною простотою та глибоким драматизмом.

Його образам притаманна велика одухотвореність; водночас вони абсолютно позбавлені зовнішнього пафосу, відрізняються реалізмом трактування, нерідко наділені яскравими індивідуальними рисами. Однією з найбільш відомих робіт Монтаньєса є *«Розп'яття» в соборі міста Севілья*. У скульптурі *«Мадонна з немовлям» (Севілья)* в окремих статуях святих напружена виразність поєднується з портретністю образів (*«Ігнатій Лойола» (Університетська церква в Севільї); «Св. Бруно» (Севільський музей)*). За мистецтво створення дерев'яних скульптур Монтаньєс отримав прізвисько *«Dios de la madera» (Бог дерева)*.

Наприкінці XVII ст. образотворче мистецтво Іспанії занепадає.



Хуан Мартінес Монтаньєс. Святий Ієронім.
Дерево. 1611.

Розділ X СКУЛЬПТУРА XVII-XVIII СТОЛІТТЯ

- § 1. Художня мова класицизму XVII століття.
- § 2. Скульптура стилю «класицизм» у Франції.
- § 3. Скульптура стилю «рококо».
- § 4. Неокласицизм у скульптурі другої половини XVIII століття.
- § 5. Німецька скульптура XVIII століття.
- § 6. Скульптура Англії XVIII століття

§ 1. Художня мова класицизму XVII століття

Класицизм був офіційно визнаний великим стилем у другій половині XVII ст. Він охопив усі види мистецтв. Проте скульптура й живопис мали декоративний характер і були підпорядковані архітектурі.

Основний метод пізнання стилю «класицизм» – це аналіз та синтез. Витвір мистецтва, виконаний у цьому стилі, – аналітичний, він легко розкладається на елементи, кожен із яких простий і зрозумілий, має певне значення.

За зразком класицизму правлять «вічні ідеали краси» – *античні образи*. Саме слово «класицизм» означає «зразковий», тобто зорієнтований на ідеальні зразки. Однак суфікс «-изм» підкреслює, що це не є «класика», а рефлексія стосовно класики. Глядач сприймає твір класицистичного мистецтва спокійно, холоднокровно – розумом, а не серцем. Звідси з'являється така властивість творів класицизму, як «театральність» – видовищність, ніби для розглядання «з глядацької зали».

Твори бароко також театральні, проте їх завдання – залучити глядача до дії так, щоб ілюзорний простір твору захопив його, включив у дію як учасника, тобто стерлися межі між сценою і залом глядачів.

За термінологією Генріха Вельфліна, твір класицизму має такі властивості, як площинність, лінійність, чіткість, множинність, замкненість.

Отже, художній стиль «класицизм» є найвищим вираженням композиційної цілісності, завершеності, врівноваженості.

В історії мистецтв класицизм другої половини XVIII ст., на відміну від класицизму кінця XVII ст., називають неокласицизмом.

§ 2. Скульптура стилю «класицизм» у Франції

Класицизм першої половини XVIII ст. співіснує у взаємодії з готичними й бароковими рисами, спирається на специфіку французької національної культури.

Художній твір із позиції класицизму має будуватися на основі суворих канонів, тим самим виявляючи гармонійність і логічність самої світобудови.

Франція стає центром формування класицизму в XVII ст. Держава, яка претендувала на «розумність», прагнула, щоб у ній вбачали об'єднувальний, героїчно піднесений початок. На противагу бароко, класицизм виражає прагнення до розумного гармонійного устрою життя. Ці прагнення були властиві не тільки монархам, але й народним масам із їх ідеалами миру, спокою, об'єднання країни. Крім того, привабливою стороною класицизму став його моральний пафос, громадянська спрямованість.

Мистецькі ідеї класицизму, визнаючи конфліктність і недосконалість світу, виходили з уявлень про ідеальний світ, ідеальну людину-героя й ідеальні відносини, які сповнені милосердя, любові та жертвності. У цьому неприйнятті сучасного світу з образом людського страждання полягає принципова відмінність класицизму від бароко. У центрі уваги бароко – страждання душа, а в класицизму – просвітлений розум людини, сповнений віри у свої можливості перемогти долю. Класицизм був найбільше представлений у Франції, а також в інших країнах Західної Європи – Італії, Німеччині, Англії.

Мистецтво класицизму вважало художню культуру античності абсолютною нормою для всіх часів і народів і, як зразок для наслідування, установлювало канонічні правила на основі античної традиції.

Характерні риси класицизму:

- нормативність (симетрія, статичні пози, простий сюжет);
- раціоналізм;
- гармонія, ясне й просте вирішення композиції;
- розділення жанрів на «високі» і «низькі».

Класицизм із його ідеями гармонійного устрою суспільства, з вимогою покори всіх владі стає популярним при французькому дворі другої половини XVII ст., коли настає розквіт абсолютизму за часів правління Людовика XIV, «короля-сонця». Двір короля з його театралізованим побутом, суворим етикетом, жагою блиску й розкоші стає зосередженням художнього життя.

В образотворчому мистецтві відбувається дуже важливий для його подальшого розвитку процес регламентації, повного підкорення й контролю з боку королівської влади.

У цей час формується так званий «великий стиль», який охоплює всі види образотворчого мистецтва. Увага скульпторів зосереджена на виробленні норм прекрасного – суворому розмежуванні жанрів («високих» і «низьких»). Класицизм як офіційне мистецтво абсолютної монархії природно вбирає в себе елементи бароко.

На жаль, величезна частина скульптурного спадку XVII ст. зникла назавжди.

Підпорядкування скульптури архітектурі зумовило те, що найчастіше скульптурні роботи використовували для прикрашення садів Тюїльрі й Версаля, декорування Лувру та інших палаців.

Наприклад, **Франсуа Жирардон** (1628–1715 рр.), пройшовши в 1645–1650 рр. навчання в Римі в Берніні, значну частину життя присвятив оформленню Версальського парку спільно з **Шарлем Лебреном** та **Андре Ленотром**. Усі його твори чудові за технікою. Якщо порівнювати з Берніні, у якого на першому плані – драматичне зіткнення героїв, то в Жирардона – красива композиція фігур. Ритм рухів його персонажів з'єднує їх у ясні, продумані ансамблі, які дуже ефектно виглядають із будь-якого місця огляду. Прикладом може служити скульптурна композиція «*Аполлон і німфи*» (1666), що прикрашає сади Версаля.

У потрактуванні оголеного тіла та драпіровок відчувається сильний вплив елліністичної скульптури, наприклад, роботи Жирардона у Версалі: *Фонтан пірамід* і мармурова група «*Викрадення Прозерпіни*», які відзначені рисами зовнішнього пафосу.

Жирардону належить чудовий пам'ятник *Ришельє в Сорбонні* (1675–1677 рр.):

помираючий державний муж із риторичними жестами схиляється на своєму ложі на руки підтримуючої його «Релігії», а «Наука» горює біля його ніг на цоколі монумента. Пам'ятник виконано з великою технічною досконалістю.

Кращим паризьким майстром поряд із Жирардоном був **Антуан Кузевокс** (1640–1720 рр.), який багато працював у Версалі, був чудовим портретистом. Кузевокс у скульптурних портретах підсилює точні, психологічно тонкі характеристики героїв прийомами бароко – несподіваними позами, вільними рухами, пишними шатами. В офіційних парадних портретах він зазвичай наслідує барокову формулу, розроблену ще Берніні, проте роботи Кузевокса відрізняють велика стриманість і суворість. У портретній *статуї герцогині Бургундської у вигляді Діани (1710, Лувр)*, як і в низці інших робіт, Кузевокс передбачає легкість і грацію стилю XVIII ст.

Проте в багатьох роботах Кузевокс продовжує класицистичні схеми, створюючи скульптури, відзначені професійною майстерністю, але розсудливі й холодні, позбавлені справжньої виразності, наприклад, *«Німфа з раковиною» (Версальський парк)* – наслідування античних зразків.

У 1692 р. Кузевокс створює *пам'ятник Мазаріні* в Луврі, який є одним із найдавніших надгробних пам'ятників, що представляють століття Людовіка XIV і Людовіка XV. Він виконаний із чорного й білого мармуру з бронзовими доповненнями. На саркофазі стоїть на колінах мармурова фігура Мазаріні з виразними рисами обличчя. За нею янголятко тримає римський лекторський пучок різок – символ його влади. На цоколі сидять алегоричні фігури чеснот.

Значним майстром скульптури XVIII ст. був **Гійом Куца** (1677–1748 рр.) – племінник Кузевокса, який виконав для королівських палаців і парків, зокрема для Марлі й Версаля, досить багато міфологічних та алегоричних статуй і барельєфів: *«Приборкувачі коней» або «Коні Марлі» (1743–1745)*, *«Діана-мисливиця» (Люксембурзький сад)*, *«Діана з оленятком» (Сад Тюільрі)*, *мармурова статуя королеви Марії Лещинської у вигляді Юнони (Лувр)*.

Чудові парні скульптури *«Приборкувачі коней»* Гійома Куца, що відкривають вхід на Єлисейські Поля, відрізняються благородною стрункістю форм і свободою рухів. Куца розробив мотив, який походить з античності від груп *«Діоскурів»* (Капітолій в Римі). Але майстер бароко надає коням бурхливішого руху. Скульптор створював композиції, поєднуючи контрасти. Він владним рухом різко поставив на диби коня, якого впевнено стримує сильний приборкувач. Динаміка, експресивність тут поєднані зі спокійною величністю. Куца дуже вміло використовує гру світла й тіні, манера його ліплення скульптурної форми відрізняється м'якістю та плавністю. Він прагне до природності й жвавості загального враження, домагається того, щоб скульптура сприймалася органічно, як декоративне ціле, ясно читалася в навколишньому просторі. Вона виглядає ефектно здалеку, а зблизька глядач не може не захоплюватися різноманітністю пластичних «ходів», які вибирає скульптор.

«Приборкувачі коней» справили величезне враження на сучасників. Вдало знайдений Куца декоративний мотив був використаний і в статуетках, а також міцно увійшов до доробку скульпторів різних країн. Дуже високо цінував пластичні композиційні досягнення французького майстра російський скульптор П. Клодт. Мотиви його відомих груп приборкувачів коней на Анічковому мосту в Санкт-Петербурзі були нав'язані спогадом про роботу Куца.



Гійом Куца. Приборкувачі коней («Коні Марлі»). Мармур. 1740–1745. Лувр, Париж.

§ 3. Скульптура стилю «рококо»

Образотворче мистецтво XVIII ст. стає переважно світським, «буденних» рис набуває і скульптура. У цей період відбувається становлення «високого» професійного мистецтва, що протистоїть фольклорній культурі. Сприяли цьому явищу академії мистецтв різних країн та інститут публіки. За еталон для багатьох країн Європи правила Французька Королівська академія живопису й скульптури, яка остаточно сформувалася в середині XVIII ст.

В образотворчому мистецтві співіснує три основні напрями: один виражає ідеали й настрої придворних – це мистецтво рококо; зберігається класицизм і розвивається реалістичний напрям, який виражав цінності суспільства третього, низького стану.

Рококо – стиль в образотворчому мистецтві й архітектурі, який зародився у Франції на початку XVIII ст. і розповсюдився всією Західною Європою. Тлумачення назви стилю «рококо» неоднозначне. Деякі науковці вважають походження слова «рококо» від фр. *rocaille* – мушля, а стиль «рококо», названий так жартома за надмірне захоплення рокайлями, тобто штучними ґратами з черепашковим облицюванням, парковими павільйонами, фонтанами тощо. Інші тлумачать слово «рококо» як скорочене від французького слова «*roc*» – скеля, й пов'язують із модою європейської аристократії на спорудження гротів із водоймами, скель та інших куточків «дикої» природи в садах і парках – для створення атмосфери екзотичної ідилії. У цих парках аристократи розважалися, наслідуючи персонажів античної міфології. Гроти споруджували з дикого каменю з імітацією приліплених до них морських мушлей.

Стиль рококо відрізнявся граційністю, легкістю, інтимно-кокетливим характером. Проте нескладно побачити, що намагання здолати духовну кризу в епоху рококо було суто зовнішнім: за святковістю, маскарадами, розвагами приховувалася спустошеність і цинічна байдужість. Символом епохи рококо стало ім'я фаворитки Людовіка XV

маркізи Помпадур.

Рококо – мистецтво аристократії, яка занепадає, втратило драматизм та енергію XVII ст., стаючи занадто тендітним, витонченим. Рококо перетворилося на прикрасу марного життя безтурботної, розпещеної знаті. Воно закликала до чуттєвої насолоди та безтурботної радості.

Мистецтво рококо – камерне, інтимне, тісно пов'язане з побутом. Це світ мініатюрних, дрібних, ажурних форм, складних орнаментів, з вигнутими лініями та асиметрії, з мотивами формотворення стилізованої мушлі в обрамленні сплетених завитків. Стель рококо в скульптурі ніби ввібрав у себе ідею завитка морської хвилі й заплутаних у ній коралових гілочок та, водночас, дивовижно нагадує морську мушлю.

У рококо вперше проявляється стійка зацікавленість у зображенні інтимних переживань, що стало підставою сентименталізму з його інтересом до певних станів людської душі.

Характерні риси рококо:

- перевага вигнутих ліній над прямими;
- відмова від ордерної системи;
- легкість й асиметрія;
- вишуканість і примхливість форм;
- орнамент займає панівне місце в образотворчому мистецтві.

У скульптурі рококо XVIII ст. важко знайти монументальні, вражаючі своїм змістом і зовнішнім втіленням роботи. Скульптура виконувала допоміжну роль у декоруванні середовища. Велике поширення мали портретні погруддя й маленькі скульптурні групи чи статуї купальниць, німф, амурів – їх ставили в парках, прикрашали ними альтанки, салони, купальні. Невеликі й витончені роботи Фальконе, Лемуана, Пігаля, Клодіона й Пажу допомагали створити легку, грайливу атмосферу й безтурботність, притаманну «галантному стилю».

До видатних скульпторів Франції, які працювали в різних стилях, належить **Етьєн Моріс Фальконе** (1716–1791 рр.). Він прославився, створивши свій найвидатніший монументальний твір – *кінний пам'ятник Петру I* (так званий «Мідний вершник»), який встановлено в Санкт-Петербурзі. Справжнім шедевром майстра стала статуя «*Зима*» (1771, мармур).

Одним з найвідоміших творів епохи рококо в мистецтві скульптури є «*Амур, що погрожує*» (1755, мармур. Лувр, Париж) у виконанні Фальконе.

Французька скульптура представлена також творчістю **Жана Батиста Пігаля** (1714–1785рр.). У його художньому доробку – пишні, з численними театралізованими фігурами надгробки та твори алегоричного, релігійного, міфологічного характеру. Кращими вважають його статую «*Меркурій, що зав'язує сандалію*» (1736–1739 рр.) та мармурові статуї фігур Меркурія й Венери. Наприклад, у *статуї Меркурія* (1744, Лувр) скульптор демонструє уважне вивчення натури, прекрасне знання анатомії та точну майстерність у передачі складного руху. А скульптуру «*Меркурій, що зав'язує сандалію*» Пігаль вважають однією з найкращих оголених фігур XVIII ст.

До скульптури «Меркурій, що зав'язує сандалію» близька мармурова «*Венера*» (1748, Лувр) – зразок декоративної скульптури середини століття. У роботі інтимні ноти рококо поєднані з дивовижною природністю форм жіночого тіла. Проте в цих скульптурах переважає спостережливість, яка виключає лестощі й сентиментальність,

це ніяк не узгоджується з традицією рококо, до якої, як вважають, вони належали. Знамениті дитячі фігурки в скульптурах Пігаля: «Хлопчик із кліткою» (1750, Лувр) та «Любовне послання».

Скульптурні портрети **Жана Батиста Лемуана** (1704–1776 рр.) стали яскравим прикладом «галантної» скульптури. Автор створив безліч мармурових витончених бюстів. Сучасники автора різко критикували його за зайву компліментарність робіт, поверхнєве тлумачення образів і відмову від психологічних нюансів.

Рококо своє основне вираження знайшло в прикладному мистецтві – у меблях, посуді, бронзі, порцеляні. Досить поширеними в мистецтві рококо і всього XVIII ст. були рельєфи, призначені для оздоблення інтер'єру, зокрема з теракоти, розписної або неглазурованої порцеляни.

У середині XVIII ст. захоплення китайським мистецтвом, особливо колекціонування порцеляни і лаків, досягає найбільшого розвитку. Французькі майстри використовують китайські вироби у своїх творах: наприклад, тендітні порцелянові статуетки, гобелени, витончені дрібниці – дорогоцінні іграшки зі срібла, черепахи, перламутру, емалі, бурштину тощо – заплітали складною формою орнаменту, який пов'язує всі ці предмети в єдиний ансамбль з інтер'єром.

Одночасно з мистецтвом рококо, яке відповідало смакам аристократії, розвивається **реалістичне мистецтво**, яке втілювало ідеали простого люду.

На рубежі 1769–1770 рр. Королівська Академія офіційно виступає проти рококо, висувачи ідеї «просвітницького абсолютизму». Відповідно до цих ідей міфологічний жанр поступається історичному з сюжетами, які запозичені з римської історії.

З 1760-х років на зміну стилю рококо прийшла друга хвиля класицизму – **неокласицизм**. Декоративності рококо неокласицизм протиставив природну простоту. Стиль існував у XVIII – на початку XIX ст. у Франції та певною мірою, в Німеччині. А, наприклад, в Італії рококо співіснувало з бароко.

§ 4. Неокласицизм у скульптурі другої половини XVIII століття

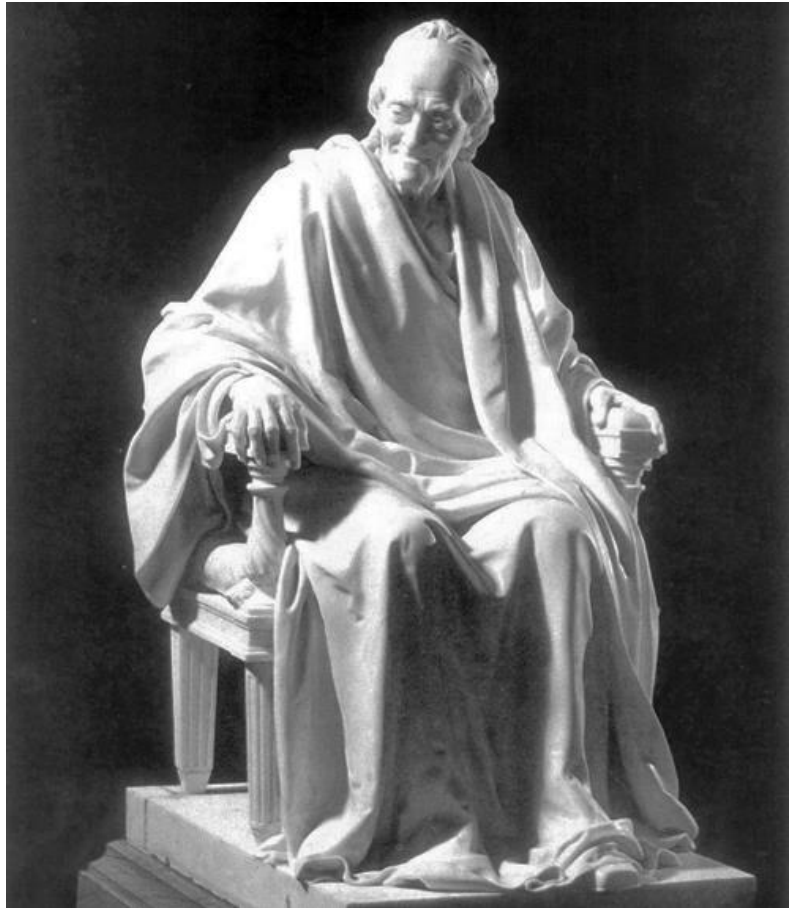
З початку XVIII ст. скульптура, яка залежала від принципів створення інтер'єрів рококо, набула декоративного характеру. Проте із середини XVIII ст. скульптура стає більш реалістичною, тяжіє до суворості, простоти, лаконічності. Неокласицизм XVIII ст., тобто відродження стилів класичної старовини в скульптурі, був спочатку реакцією проти надмірностей попереднього стилю рококо.

Цікаво, що майже всі скульптори XVIII ст. працювали одночасно в декількох жанрах – історичному, міфологічному, портретному. Тому ставлення скульпторів до панівних стилів (рококо й неокласицизму) також було досить вільним. Один і той же майстер із легкістю переходив від витончених статуеток у стилі рококо до монументальних неокласицистичних композицій.

На початку XVIII ст. традиції класицизму розвивав **Едм Бушардон** (1698–1762 рр.). Найвідоміші його роботи: *фонтан на вулиці Гренель* і *статуя Людовіка XV* на однойменній площі в Парижі (нині площа Згоди). Однак найбільша кількість його скульптур – це портрети, переважно жіночі, для яких характерна витонченість і аристократизм.

Відомий французький скульптор **Жан Антуан Гудон** (1741–1828 рр.) створив низку портретів видатних діячів своєї епохи (*Д. Дідро, Ж.-Ж. Руссо, Ю. Франкліна, К. В. Глюка* та ін.). Гудон не тільки точно передавав портретні риси, але й втілював багатство духовного життя, зміни настрою.

Світовим шедевром скульптора стала мармурова статуя *Вольтера* (1781), який сидить у кріслі. Скульптор був також відомий як майстер надгробної скульптури. Серед найвідоміших його робіт – *гробниця графа д'Еннері*. Гудон виконує низку скульптур на міфологічні теми: мармурова статуя *«Морфей»* (1777), *«Діана-мисливиця»* тощо.



Жан-Антуан Гудон. Статуя Вольтера.
Мармур. 1781. Музей Фабре, Монпельє.

§ 5. Німецька скульптура XVIII століття

На рубежі XVII–XVIII ст. національно-самобутня лінія розвитку німецької барокової пластики затверджується в скульптурній діяльності **Андреаса Шлютера** (1664–1714), широкий за тематичним та емоційним діапазоном (монументальна скульптура, портрет, надгробки, рельєфи). Шлютеру належить потужна, характерна своєю величною патетикою кінна статуя *«Великого курфюрста»* (1703), поставлена перед фасадом Королівського палацу в Берліні, спорудженого також за проектом Шлютера. Скульптор представив свого героя в античному одязі й паріку моди XVIII ст. Композицію доповнюють статуї скутих рабів, які підпирають постамент. Ця статуя є розробленим варіантом вирішення кінних пам'ятників, що поширилися в різних країнах, за прикладом статуї Людовика XIV, роботи Жирардона. Великою пластичною динамічністю відрізняється декоративна скульптура – статуї та рельєфи, виконані Шлютером для будівлі Цейхгаузу в Берліні, особливо, трагічні маски вмираючих воїнів.

Творчість Шлютера знаменує початок піднесення художньої культури Німеччини, відродження її національної школи.

§ 6. Скульптура Англії XVIII століття

Ванглійській скульптурі XVIII ст. найбільш визнаним майстром був **Джон Флаксман** (1755–1826 рр.), який виступає типовим представником

неокласицизму кінця XVIII ст.

Скульптор створив прекрасні мармурові статуї: *«Покірність долі»*, *«Спляча дитина»*, *«Аполлон в образі пастуха»*, *«Кефал і Аврора»*, а в галузі надгробної скульптури – *пам'ятник судді Менсфілду*, *надгробок Дж. Рейнолдса* (1803–1813, Лондон, собор Св. Павла).



Джон Флакман. Кефал і Аврора.
Мармур. 1789–1790.

Хоча в скульптурному доробку Флакмана є декілька монументальних статуй, проте його кращими роботами стала мала пластика в керамічному матеріалі. Рельєфи Флакмана (*«Щит Ахілла»*, *«Весталка»*, *«Смерть Цезаря»*), виконані білими силуетами на матовому тлі (переважно ніжних блакитних, зеленуватих або ліловатих тонів) принесли величезну популярність виробам найбільшої англійської фаянсової мануфактури **Джошуа Веджвуда** (1730–1795 рр.). Підприємство Веджвуда стояло в першому ряду численних фабрик художніх керамічних виробів в останній чверті XVIII ст. в Англії.

В Англії пам'ять скульптора шанують і сьогодні. У Лондонському університеті в «Флакманській галереї» зібрано більшість його робіт. Деякі з них розміщені в музеї Соун у Лондоні.

У різних сферах образотворчого мистецтва англійські художники у XVIII ст. створили видатні твори й мали значний вплив на формування нових, прогресивних явищ в європейському мистецтві загалом. У цей період Англія за своїм художнім розвитком увійшла до передових країн Європи.

Розділ XI СКУЛЬПТУРА ЗАХІДНОЇ ЄВРОПИ XIX СТ.

- § 1. Тенденції розвитку скульптури першої половини XIX століття.
- § 2. Тенденції розвитку скульптури другої половини XIX століття.
- § 3. Скульптура стилю «романтизм» XIX століття.
- § 4. Скульптура стилю «неокласицизм» XIX століття.
- § 5. Творчість Огюста Родена.
- § 6. Специфіка художньої мови скульптур Арістиди Майоля.
- § 7. Авангардні течії кінця XIX – початку XX століття в мистецтві скульптури.

§ 1. Тенденції розвитку скульптури першої половини XIX століття

З XIX ст. починається нова ера в художній культурі Європи, яка стала на шлях капіталістичного розвитку. Основною особливістю нової художньої культури було те, що єдиний стиль більше не об'єднує всі види мистецтв, відбувається рух у бік втрати стильової єдності й утворення різних стильових напрямів, які швидко змінювали одне одного.

Як правило, кожний новий напрям в образотворчому мистецтві XIX ст. зароджувався у Франції, тому логічніше розглянути еволюцію скульптури того часу на прикладі французького мистецтва, де неокласицизм – останній великий стиль, властивий як архітектурі, так і живопису, скульптурі, прикладному мистецтву.

У роки, що передували революції, намітився процес поступової трансформації скульптури неокласицизму в мистецтво, яке наповнене пафосом раціоналізму й лаконічності. Виникає потреба в парадній скульптурі, яка апелює до величі імперського Риму. Під впливом архітектури, у якій створюються будівлі з домінантою ідеологічної програми ампіру (тобто імперії), виникають скульптурні твори стилю ампір.

Неокласицизм – ампір. У роки, що передували буржуазній революції, мистецтво Франції було охоплене новою хвилею неокласицизму, який отримав епітет «революційного». Нове звернення до неокласицизму було обумовлено як героїкою революційного часу (наслідування в мистецтві античних зразків героїчного, високогромадського образу), так і дивовижними розкопками Помпеї.

Після державного перевороту 1799 р. у Франції була встановлена військова диктатура Наполеона Бонапарта. Імператор Наполеон I та буржуазія, на яку він спирався, були зацікавлені в офіційному святково-піднесеному мистецтві, яке б підкреслювало значення імперії, владу імператора, його особистості. Нове офіційне, парадне мистецтво тих часів отримало назву **«ампір»** (з фр. *empire* – імперія) – це стиль неокласицизму кінця XVIII ст., який орієнтувався на образи й форми класичного мистецтва античності (переважно римського мистецтва). Та одночасно в мистецтві з'являються риси єгипетського стилю, з яким французи познайомилися під час військових дій у Північній Африці. Стиль наповнюється новим змістом. Він начебто приземлюється, набуває міцної стійкості, важкості. Настає етап, що завершує органічне використання «стильових» принципів в архітектурі. У стилі «ампір» помітний ідеологічний момент, надмірне слідування «політичній моді». Зокрема, похід Наполеона в Єгипет породив моду на Єгипет в оформленні інтер'єрів і предметів побуту.

Перемоги Наполеона, зокрема в битві під Аустерліцем у 1806 р., коли Наполеон перебував на вершині своєї слави, сприяли будівництву низки тріумфальних арок: *Тріумфальна арка (1806–1808, площа Каррузель, арх. Персьє і Фонтен)*; *Тріумфальна арка (1806–1836, площа Зірки, арх. Ж.-Ф. Шальєрен)*, які були прикрашені рельєфами.

В архітектурних деталях й орнаменті з'являється військова емблематика (перехрещені мечі й списи, військові шлеми, орли тощо). В ампірі знайшов відображення дивовижний предметний світ, ніби витканий з військової атрибутики, узятій з римського арсеналу: щити, мечі, колчани зі стрілами, кіраси, військові сокири, зображення все тих же орлів, левів та інших носіїв символіки сили й могутності.

XIX ст. у розвитку європейської скульптури посідає особливе місце: у ці роки після античності було створено найбільше статуй і монументальної скульптури.

§ 2. Тенденції розвитку скульптури другої половини XIX століття

Скульптуру другої половини XIX ст. характеризує процес створення ідеалу в межах скульптури не тільки культової, але й соціально зорієнтованої. У скульптурі поряд із неокласицизмом, який усе більше набував рис академічної схеми, з 20-х рр. зароджується потужний романтичний напрям, а з 40-х рр. розвивається реалізм. В останній третині XIX ст., реалізм переживає кризу, знову зміцнюються позиції академізму, який став офіційним мистецтвом панівних станів Франції. Зі свого боку, реакцією на академізм стає імпресіонізм, який змінюється неоімпресіонізмом і згодом – постімпресіонізмом.

Отже, скульптура XIX ст. у своєму розвитку пройшла декілька етапів:

- **романтизм** (перша половина XIX ст.);
- **неокласицизм** (середина XIX ст.);
- **ампір** (середина XIX ст.);
- **реалізм** (середина XIX ст.);
- **декаданс** (з кінця 50-х рр. XIX ст.).

§ 3. Скульптура стилю «романтизм» XIX століття

У скульптурі романтизму XIX ст. ключовою стає ідея руху, продовження миті у вічності, тема розвитку, боротьби, мінливості. Динаміка, яку надає скульптурі стиль «романтизм», є знаком певної еталонної дії людини, коли вона прагне вийти за межі власної тілесної оболонки – у сферу інобуття.

У творах скульпторів-романтиків проявилася відмова від канонів, яскраво виражена емоційність і звернення до історичних сюжетів.

Романтизм – стиль, який характерний для скульптури Франції доби революційних подій, постійних змін, які перетворювали кожну людину на творця історії.

Художні прийоми скульптурних творів стилю романтизму:

- відкритість – пріоритет діагоналі в побудові композиції твору;
- єдність – злиття окремих елементів або персонажів у єдине ціле;
- одночасне використання низки різночасових жестів і поз в одному персонажі – породжує стрімкість і тривалість дії;
- нестійкість фізичного положення, що демонструє потенційність душевних рухів (ноги героїв часто зображені в польоті, у повітрі);
- напруженість, яка є основою характеру персонажа й проявляється у складках

одягу, які розвиваються, переплітається, підкреслюючи вигини тіла. Людський початок розкриває себе й через зображення звукової дії – гучного крику, глибокого стогону, співу.

Принципи організації скульптурних груп: різноспрямованість рухів персонажів, що вносить напругу в загальну дію; контур створює динамічну єдність фігур, охоплює всю композицію. Фігури перебувають у відносинах багаторазового перетину, являють собою не самостійні одиниці, а одну людську істоту. Діє принцип динамічної рівноваги скульптурних мас.

Принципи організації рельєфних композицій стилю «романтизм»: рух композиції будується на основі принципу сходження: елементи, які пронизують нижні яруси, стають провідниками-вказівниками на верхні яруси. Рух набуває характеру окрилення, зльоту, здійснення.

Визначним прикладом скульптури романтизму є монументальний рельєф «Виступ добровольців у 1792 р. (Марсельєза)» (1833–1836) **Франсуа Рюда** (1784–1855 рр.), який прикрасив Тріумфальну арку на площі Зірки в Парижі. Рельєф знаходиться на правому цоколі східного боку монумента й має висоту 1270 см. Сюжет пов'язаний з історичними подіями 1792 р., а саме з виступом армії добровольців із Марселя 5 липня 1792 р., з метою захисту революції від сил реставрації. Мистецтвознавці нерідко проводять аналогію між цим скульптурним твором і картиною Делакруа «Свобода, що веде народ», яка була створена раніше, у 1830 р.

Формування ідеалу в стилі романтизм (як і в стилі класицизм) відбувалося із залученням фігури Наполеона як еталонного персонажа образотворчого мистецтва. Для романтизму актуальність цього персонажа, який перетворився на святого Нового часу, визначалася чудесним Преображенням з простої людини в правителя світу. Наполеон виступив символом безмежних можливостей людської істоти як у світі чуттєвому, так і у світі надчуттєвому: вирішення теми безсмертя й воскресіння Наполеона із залученням християнської іконографії (І. Пантелєєва).

Наприклад, яскравим зразком романтизму є скульптура Франсуа Рюда «Наполеон, який став безсмертним» (1845–1847 рр., бронза, висота 251,5 см. Фіксин-ле-Діжон, Парк Нуаро). Спочатку проектом було передбачено зображення мертвого імператора з живим орлом, (орел у сценах на античні сюжети символізував Зевса і в епоху Римської імперії прикрашав штандарти непереможних легіонів). Остаточна модель являє молодого Наполеона, який із заплющеними очима, з лавровим вінком на голові піднімається з-під смертного покривала, а біля його ніг лежить мертвий орел (мертвий орел свідчить, що час могутності й слави минув).

Особливою темою в скульптурі романтизму стала тема взаємодії-протистояння людського та тваринного начал – вона розвивалася як у міфологічних, так і в анімалістичних сюжетах. Ця тематика розкривається через прийоми динамічного напруження форм, комунікативну активність самої поверхні скульптури. Конфлікт людського й тваринного – це репрезентація зіткнення чуттєвого та надчуттєвого начала в людині, що свідчить про критику ціннісної переорієнтації людини у світі нескінченних війн, убивств і політичних переворотів.

У Німеччині в другій половині XIX ст. розвиток скульптури пов'язаний з утворенням імперії та втіленням національно-патріотичних ідей. Найбільш значні пам'ятники були присвячені перемозі над Наполеоном, а також видатним особам Німеччини: *Монумент на горі Кройцберг у Берліні (1818–1821, К.Ф. Шинкель),*

скульптурний комплекс *Алея Перемоги й Зала слави в Берліні* та численні статуї імператора *Вільгельма I* та *О. фон Бісмарка*.

Популярними були кінні статуї першому імператору. Наприклад, *статуя на мосту Гогенцоллернів (1867, Ф. Драке)* у Кельні.

Карл Фрідріх Шинкель (1781–1841 рр.) – німецький архітектор, скульптор, художник. У скульптурі митець прагнув лаконізму монументальності композиції: *Палацовий міст зі скульптурами за ескізами Шинкеля (1819–1823)*; *Обеліск на місці смерті фельдмаршала Барклая де Толлі в сел. Нагірне (колиш. Штілітцен) Східної Пруссії (1821)*; рельєфне зображення на стіні Берлінської академії архітектури.

Артур Вааген (1833–1898 рр.) створив із патинованої бронзи скульптуру «*Кінь*».

Композиція являє собою скульптурне зображення коня на дерев'яному постаменті. Це надзвичайно рідкісний приклад скульптури за своїми розмірами, скульптурним якість і найтоншої роботи різцем. Скульптуру відрізняє філігранне опрацювання найдрібніших деталей, а також виключно майстерна обробка патинованої поверхні. Вааген був видатним скульптором середини XIX ст.



Артур Вааген. Кінь.

Бронза. Кінець XIX ст. Німеччина.

Успіх і визнання наздогнали його, коли він перевіз свою майстерню в Париж і став постійним учасником художніх салонів і виставок починаючи з 1861 року.

Підвищена експресія характеризує скульптуру романтизму в другій половині XIX ст. Скульптурні зображення цього часу наочно демонструють роботу майстрів із матеріалом. Рельєфність, нерівність поверхні сприяє розкриттю романтичної концепції чуттєвої складової скульптури.

§ 4. Скульптура стилю «неокласицизм» XIX століття

У XIX ст. скульптура в Європі розвивалася переважно в стильовому просторі неокласицизму. Особливої актуальності в скульптурі західноєвропейського класицизму набуває традиція римської античності: майстри XIX ст. або протягом усього творчого періоду працюють у Римі (Торвальдсен, Канова), або проходять у Римі школу навчання, копіювання творів античної давнини.

Ключові жанри скульптури неокласицизму – меморіальна скульптура: пам'ятники, зведені, як з нагоди смерті сучасників, так і на честь героїв революції; портрет; твори на античні сюжети. Ідеали утворювалися на основі синтезу двох принципів: через залучення художнього матеріалу, пов'язаного з подіями сучасності та через набуття еталону в героїчному, міфологічному, божественному античному минулому. Ці два типи жанрів скульптури об'єднувалися в єдине ціле.

Скульптура неокласицизму XIX ст. характеризується синтезом загальнолюдського змісту й актуальною історичною тематикою. Іконографія античних сюжетів і античних персонажів набуває індивідуально-історичного рішення в аспекті розкриття ідеї репрезентації божественного начала в героях сучасності. Актуальності набувають теми персоніфікації римських божеств в обличчях провідних особистостей історії. Марс виступає в образі Наполеона Бонапарта у творі А. Канови, обличчя Венери – стає схожим на обличчя Пауліни Боргезе, римська богиня Вікторія – набуває риси дружини імператора Німеччини. Персонажі являють собою ідеалізованих героїв, сповнених внутрішнього спокою, впевненості.

Більшість творів класицизму XIX ст. виконані з каррарського мармуру. Аналогія художнього матеріалу встановлює єдність стильового простору мистецтва античності й мистецтва XIX ст. У класицистичній скульптурі XIX ст. використовують об'єкт – мову давньогрецького рельєфу, що визначає площинність, фрізообразність скульптурних рішень, зумовлених ідеєю виходу абсолютного начала в людській образ.

Визнаними представниками скульптури неокласицизму були **Антоніо Канова** (1757–1822 рр.) і **Бертель Торвальдсен** (бл. 1770–1844 рр.). Їхній стиль був позбавлений емоцій та ознак індивідуальної манери. Вони прагнули відродити класичні грецькі ідеали краси й не сприймали будь-якої інтерпретації грецької античної скульптури.

Монумент *«Наполеон у вигляді Марса»* (1803–1809 рр. бронза, висота 325 см, Мілан, Пінакотека ді Брера) був замовлений в Антоніо Канова віце-королем наполеонівської Італії для міланського форуму. Скульптор створив свого героя в героїчній наготі як варіант іконографії грецького бога війни Марса. Статуї передувало виконання бюста Наполеона в античному стилі. Персонаж позбавлений тих якостей, які були притаманні самому Наполеонові, – це ідеалізований герой, сповнений внутрішнього спокою, впевненості. Пам'ятник значно позбавлений портретних рис і достовірності.

Особливе значення в скульптурі неокласицизму має контур, який окреслює замкнуту позу кожної фігури. У скульптурних групах між персонажами встановлюються відносини вагомості кожного складового елемента групи.

Бертель Торвальдсен виконав композиції статуй присвячених Ганімеду.

Це статуї:
Ганімед, що

подає чашу для
пиття (1804),
Ганімед, який
наливає чашу
(1816), та
«Ганімед, який
годує орла-
Зевса» (1817 р.,
мармур, висота
93,5 см, ширина
118,5 см.
Копенгаген, Музей
Торвальдсена). У
ній Ганімед стоїть
на колінах і подає
воду орлу.



Бертель Торвальдсен. Ганімед, який годує орла-Зевса.
Мармур. 1817. Музей Торвальдсена. Копенгаген, Данія.

§ 5. Творчість Огюста Родена

На межі XIX–XX ст. ключову роль у розвитку художньої мови скульптури відіграв творчий метод провідного скульптора цього періоду – **Огюста Родена** (1840–1917 рр.).

Творчість Родена – на межі реалізму, романтизму, імпресіонізму та символізму. Він досяг віртуозної майстерності в передаванні художніми засобами руху та емоційного стану своїх героїв і в зображенні людського тіла.

У 1880 р. Роден уперше отримав замовлення від уряду Франції – створити скульптурний портал, який мав прикрасити будинок нового Музею декоративного мистецтва в Парижі. Музей так і не був створений, проте скульптор продовжував працювати над композицією «Врата Пекла».

Більшість створених Роденом скульптур призначена для основного твору майстра – «Врата Пекла» (1880–1917 рр.), який виконувався протягом практично всього творчого шляху. Таке безперервне виконання твору дало змогу майстрові створити низку скульптурних персонажів як образів душ, приречених на вічні пекельні муки за гріхи плоті. За задумом О. Родена «Врата Пекла» тематично пов'язані з поемою Данте Аліг'єрі «Божественна комедія». Крім того, на творчість скульптора вплинули принципи та деякі аспекти ідейного змісту фрески «Страшний Суд» Мікеланджело Буонарроті, а також тимпанів на тему Страшного Суду середньовічних готичних порталів.

Композиція «Воріт Пекла» позначена спіралеподібними, як вихор, ритмами. Пекло – це життя душ, приречених на вічні муки через гріховну недосконалість людської плоті (наприклад, перелюбу – «Любов, що вислизає», убивства – «Уголіно та його сини» тощо). Герої й простір, у якому вони потопають, утворюють єдине нероздільне ціле. Потік води Пекла виносить на поверхню окремих персонажів, руки яких простягнуті назовні. Деякі з персонажів зображені так, ніби вчиняють спробу

вирватися за межі, злетіти, але водночас жоден із героїв не виглядає відірваним від вод Пекла, тим самим утворюючи з ними єдине ціле.

Статуя

«Мислитель»

розташована в центрі верхньої частини воріт, над океаном злетів і падінь грішних душ, виступаючи як осереддя Воріт. Згусток тіней, зосереджених навколо особи Мислителя, створює певну подобу напруженого силового поля, яке уособлює випромінювання думки в простір – думки, народженої всією масою одухотвореної плоті людини, яка панує в композиції.

Статуя

«Мислитель» – це персоніфікація мислячої матерії. Усе тіло «Мислителя» являє собою череп, причому напруга мускулів розкриває не просто застиглий портрет розумового органу, але динаміку роботи мозку (І. Пантелєєва).



Огюст Роден. Мислитель.

Деталь. Бронза. 1880–1882.

Скульптурна група «Поцілунок», що призначалася для правої ступки Воріт і була замінена згодом групою «Любов, що вислизає», пов'язана із сюжетом відносин Фрачески й Паоло – героїв другого кола Пекла з «Божественної комедії» Данте. У скульптурній групі Родена сюжет позбавлений конкретики літературного змісту й трансформується в подію народження нового зі злиття двох начал – чоловічого і жіночого. Фігури тяжіють до самовизначення себе через іншого.

Скульптура «Данаїда» (1885) потребує повільного обходу – довгим шляхом, навколо вигину спини – до обличчя, зануреного в камінь. Згідно з міфом, Данаїда – жертва хтивості й убивця хтивих, приречена в пеклі на вічні муки бездонних бочок, що ніколи не наповнюються. Скульптура створена хвилеподібними ритмами, співтворцями яких є жіноча фігура й кам'яна брила, у яку занурена зображена героїня. Прагнення Данаїди «розчинитися» в мармурі, її заплющені очі, злиття волосся з мармуром, поза зверненості всього тіла до занурення в навколишній кам'яний простір

візуалізує невгамовне, невтамоване бажання жінки.

У 1884 р. на замовлення від муніципалітету Кале Роден створює пам'ятник на честь героя Сторічної війни Есташа де Сен-П'єра, який віддав своє життя за порятунок міста (англійці, які оточили місто, пообіцяли зберегти життя всім його жителям, якщо шість видатних мешканців Кале добровільно підуть на смерть). *«Громадяни Кале»* (1886) – монументальна скульптура, у якій Роден втілює героїчні образи людей, з загальною трагічною долею. Монумент не має постаменту, фігури розташовані на рівні землі, ніби об'єднуючи глядачів із героями скульптури.

Ідеї потенційності чуттєвого буття, нескінченності становлення руху і часу знаходить своє втілення в скульптурній серії рук, розпочатої з *«Руки Бога»* в 1898 р. і закінченої у 1917 р. твором *«Рука Родена, що утримує торс»*. Людське життя моделюється зародженням у руці Бога. Воно фіксується в момент бажаного й згодом недосяжного одночасного любовного єднання двох першолюдей і спорідненого єднання з Творцем.

§ 6. Специфіка художньої мови скульптур Арістиди Майоля

Незважаючи на те, що панівним стильовим простором у скульптурі рубежу XIX–XX ст. є романтизм, твори в стилі неокласицизму в художній культурі Західної Європи реалізовували релігійну програму, що визначала закони божественних заповідей у людському світі.

Скульптуру неокласицизму позиціонують твори **Арістиди Майоля** (1861–1944 рр.). Художня мова скульптур Майоля включає мотиви єгипетської скульптури, творів давньогрецької класики (творчість таких майстрів, як Фідія, Поліклета). Статуї Майоля відрізняються особливою вагомістю пластичних мас, ясністю пропорцій, вони сповнені спокоєм, грацією, гідністю. Спокій підкреслено чітким контуром, гладкою відполірованою поверхнею фігур і відсутністю гострих кутів. Світло ніби омиває плавний контур оголених фігур.

Скульптурна композиція Майоля майже завжди вертикальна, причому фігура своєю позою, загальною спрямованістю, жестами й поглядами формує рух донизу. Використовуючи художні прийоми грецької класики, скульптури Майоля створюють ефект внутрішньої рівноваги. На відміну від скульптур Родена, де неспокій тіл слугував знаком наявного розриву між тілом і духом у людині, у скульптурах Майоля – гармонія людського духу і тіла, яка слугує повноцінним вираженням божественної душі людини, що є природною частиною природи.

Скульптури Майоля – це, як правило, поодинокі фігури. Оголене жіноче тіло для Майоля було художнім матеріалом, репрезентативну міць якого майстер вважав невичерпною.

Майоль у розробці кожної скульптурної композиції керувався простими геометричними фігурами: квадратом, ромбом, трикутником; конструював фігури згідно з геометричним планом. За цими законами на початку 1900-х рр. були створені такі твори, як *«Середземне море»* (1901–1905), *«Ніч»* (1902–1906), *«Помона»* (1907), *«Іль-де-Франс»* (1910–1925), *пам'ятник Сезанну* (1912). Наприклад, скульптура *«Жінка, яка сидить»* (1905) вписана в трикутник, поза урівноважена, силует простий і чіткий. Взаємодія вертикалей і горизонталей підкреслює спокій і становить одну із основних характеристик твору.

§ 7. Авангардні течії кінця XIX – початку XX століття

Власне **авангардом** прийнято називати низку течій в образотворчому мистецтві початку XX ст., яким був властивий розрив із традиційними темами й формами мистецтва, засобами художньої виразності. У рамках цих течій кардинально переосмислюється сутність мистецтва, а також роль художника в суспільстві й історії загалом.

Поняття **«авангард»**, **«авангардизм»** (від фр. *avant-garde* – «передній край», «передовий загін») означає взагалі експериментальні, новаторські модерністичні пошуки в мистецтві.

Поняття «авангард» є дотичним (проте не збігається) до поняття «модернізм». Єдине, що може бути певною межею, – це час існування одного й іншого. Визначимо цей рубіж: для нас ним буде слугувати перша світова війна 1914–1918 рр., яка ознаменувала остаточне руйнування гуманістичних ідеалів і входження людства в нову історичну й культурну реальність.

Отже, ми розглянемо авангардні течії мистецтва другої половини XIX ст., тобто новаторські тенденції в класичному образотворчому мистецтві.

Трансформація образотворчого мистецтва з позиції художніх цілей і засобів сягає середини 70-х р. XIX ст. Своє коріння нове мистецтво віднаходить у критичному реалізмі другої половини XIX ст. (одному з найтенденційних напрямів у світовій художній культурі). Саме криза реалізму й пошук шляхів відновлення мистецтва призвели до повної відмови від його ідеології й естетики.

У цьому сенсі перехідний період (1870–1900) можна розподілити на декілька фаз, що логічно продовжують одна одну:

- імпресіонізм – 1874–1886 рр.;
- постімпресіонізм (пошуковий стан мистецтва після кризи та згасання імпресіонізму) – середина 80–90 рр.;
- авангард (як предтеча модернізму 20-х рр.) – початок XX ст.

Імпресіонізм. Формування в образотворчому мистецтві імпресіонізму (від фр. *impression* – враження) сягає середини 70-х рр. у Франції. Саме тоді було розроблено естетичну платформу й сформовано своєрідний офіційний орган нової течії «Анонімне товариство художників-живописців, скульпторів, графіків», що функціонувало з 1874 по 1886 рр., тобто імпресіонізм – це найкоротший за часом напрям в образотворчому мистецтві – 12 років.

Генетично імпресіонізм був пов'язаний із критичним реалізмом, насамперед у подоланні салонного академізму (поновлення художньої мови) та реалістичному баченні світу як фізіологічного процесу, на відміну від процесу мислення (без осмислення баченого).

Хоча може здатися, що імпресіонізм був продовженням пошуків реалізму, проте він закладав уже інші основи.

Отже, імпресіонізм – це самостійний напрям образотворчого мистецтва з певною естетичною платформою та художнім методом. Водночас це надзвичайно суперечливе й неоднозначне художнє явище, де всі складові – тема, форма, художні засоби й прийоми – визначаються передовсім постаттю й обдарованістю художника.

Характерні риси імпресіонізму:

- безпосереднє бачення, перше, короткочасне враження (до включення

- свідомості);
- мотив замість сюжету;
- «кадровка» замість композиції;
- робота на пленері;
- «мозаїкоподібна» техніка живопису.

Імпресіоністи, проголосивши незгоду з офіційним мистецтвом, прагнули пошуку нових, свіжих форм у мистецтві живопису та скульптури.

Найбільш яскраво імпресіонізм проявився у французькому образотворчому мистецтві останньої третини XIX ст. у творчості Клода Моне, Камілла Піссаро, Огюста Ренуара, Огюста Родена. До цієї групи художників були близькі Едуард Мане й Едгар Дега.

Необхідно зазначити, що імпресіонізм був представлений переважно живописом і поезією.

Термін «імпресіонізм» застосовують до скульптури 1880–1910-х рр. Скульптура мала деякі спільні з живописом імпресіонізму риси – прагнення передати миттєвий рух, плинність і м'якість форм, навмисну пластичну незавершеність. Найбільш яскраво імпресіонізм у скульптурі представлений в роботах Медардо Россо в Італії, Огюста Родена й Едгара Дега у Франції, П. Трубецького та А. Голубкіної в Росії та ін.

Медардо Россо (1858–1928 рр.) – італійський скульптор, який у манері імпресіонізму прагнув закарбувати мінливість натури, надати пластичній формі м'якої плинності, наприклад, у скульптурі «Дівчинка, яка сміється» (1889).

Творчість Россо пов'язана з ломбардською художньою традицією. У 1870-ті рр. скульптор зблизився з групою майстрів «скапільятури» (*im.* – розпатлані, кошлаті), яка сформувалася в 1860-ті рр. у Мілані. Серед них були художники, скульптори, письменники, які виступали в опозиції до салонного буржуазного мистецтва в пошуках нових принципів образотворчої мови. Появі цього руху сприяв вихід у світ маніфесту письменника К. Аррігі «Скапільятура».

Майстри «скапільятури» спиралися на традиції Північної Італії, зверталися до техніки динамічного мазка-плями (*tocco di macchia*), експресивного ліплення, яке підкреслює мальовничий розподіл світлотіні.

У 1880 р. Россо створив *кінний пам'ятник Гарібальді в Павії*, зобразивши напружений момент зіткнення гвардії папи римського з демонстрантами.

У своїх скульптурах Россо часто використовував бронзу, гіпс і теракоту. Для досягнення імпресіоністичних світлових ефектів Россо моделював малі фігури та групи фігур із глини й гіпсу та заливав їх воском. Схематичний характер його скульптур нагадує майстерно зроблені чорно-білі фотографії, багаті контрастами. Тіні в



Медардо Россо.

Дівчинка, яка сміється. 1889.

заглибленнях скульптур Россо створюють неймовірно виразне зображення, яке засноване на грі світла й тіні.

У портретах Россо завжди враховує просторове життя скульптури («Чоловік, який читає» (1894); «Бесіда в саду» (1893); «Хворий у госпіталі» (1889)). Його образи ніби оповиті світлоповітряною димкою, а плинні мазки ліплення уподібнені рухомим імпресіоністичним виразним мазкам, що породжує відчуття «мальовничості» форми у творах Россо. Значними скульптурними творами були портрети: *Іветт Гільбер* (1894); *Енріко Руар* (1890); *пані Кобле* (1897) та ін.

Цікаво, що 5 грудня 2014 р. з Національної галереї сучасного мистецтва в Римі посеред робочого дня винесли бронзову статую, створену в кінці XIX ст., вартістю € 500 тис. – так була викрадена одна з найвідоміших робіт італійського імпресіоніста Медардо Россо «Хворий хлопчик». Скульптура так і не була знайдена.

Едгар Дега (1834–1917 рр.) – французький живописець, графік і скульптор.

Практично протягом усього життя Дега створював скульптури: майстрував із глини й кольорового воску фігурки коней, танцівниць в елегантних позах і дівчат, які приводять себе в порядок. Він ліпив те, що добре знав і любив: балерин і коней, чудово передаючи стрімкі рухи, легкі «па», втілюючи саму душу балету – його динаміку («Велика арабеска» (бл. 1880–1890), Париж, музей д'Орсе).

Майстер стверджував своїм мистецтвом естетичну цінність природного, повсякденного, того, що прийнято вважати банальним, негідним уваги художника; він націлював сприйняття глядача на відкриття прекрасного в навколишньому світі (В. Стародубова).

Майстер ніколи не демонстрував свої статуетки, за винятком «Чотирнадцятирічної танцівниці». Дега одягнув її в справжні тканини, що категорично не сподобалося критикам. Після цього художник створював фігурки тільки «для душі», а не для виставок.

Наприкінці життя в художника виявили хворобу очей, і він більше не міг писати картини, а працював лише в скульптурі.

Останні його роки були драматичними: творець, який завжди дивував товаришів бездоганим зором, помер майже сліпим.

Після смерті художника в його у квартирі знайшли 150 статуеток із воску – майже всі вони були аналогічні його полотнам: балерини, жінки, які миються, вершники на конях.

Творчість скульпторів-імпресіоністів відрізнялася чистотою, плинністю форм і музичністю. Наприклад, критикуючи портретну скульптуру Родена «Віктор Гюго»,



Едгар-Жермен-Ілер Дега.
Чотирнадцятирічна танцівниця.
Бронза, тканина.

один публіцист заявив, що це не скульптура, а музика, і додав, що цей твір нагадує йому симфонію Бетховена. Це лише підтверджує імпресіоністичний характер скульптур того часу.

Імпресіонізм – один із важливих етапів розвитку мистецтва, незважаючи на те що він тривав понад десять років. Імпресіонізм призвів до розвитку суб'єктивізму в мистецтві. Наслідком цього стало те, що в мистецтві кінця XIX ст. поступово втрачається інтерес до людського життя. А відтак, починає спочатку занепадати історичний живопис і скульптура, потім відмирати побутовий, пізніше позбулися розуміння композиції й поступово втрачалася морально-ідейна основа мистецтва (В. Шейко).

Досвід імпресіоністів відобразився у творчості художників наступних поколінь, а також народженні нових напрямків, наприклад, постімпресіонізму, неоімпресіонізму.

Постімпресіонізм. Постімпресіонізм – це умовне позначення декількох напрямів у французькому образотворчому мистецтві кінця XIX – початку XX ст. Постімпресіонізм уже своєю назвою відсторонений від бачення й методів роботи своїх попередників (не звертаючи уваги на те, що майже всі постімпресіоністи відчували вплив із боку імпресіонізму й пройшли його школу).

Переважно постімпресіонізм проявився в живописі Франції.

До авангардної школи скульптури належить **Костянтин Бранкузі** (1876-1957 рр.). Його ім'я назавжди залишиться в історії авангардного мистецтва XX століття.

Так само, як і всі авангардисти, він намагався втілити не саму форму, а її внутрішню складову, її початкове значення. Для цього він вдавався до плинних форм, стилізації контурів, геометричних форм, у чомусь схожих із живописним кубізмом. Саме простота й примітивізм форм досягли в його творчості максимального ефекту.

Як найяскравіший представник паризької школи Костянтин Бранкузі став одним із основних засновників стилю абстрактної скульптури.



Костянтин Бранкузі. Поцілунок.
Камінь. 1908.

Розділ XII

СКУЛЬПТУРА ЗАХІДНОЇ ЄВРОПИ XX СТОЛІТТЯ

§ 1. Скульптура стилю модерн.

§ 2. Модерністичні течії першої половини XX століття в скульптурі.

§ 3. Скульптура постмодернізму другої половини XX століття.

§ 4. Технізована культура (кінець XX – початок XXI століття).

§ 1. Скульптура стилю модерн

У європейському мистецтві кінця XIX – початку XX ст. (іноді називають точну дату народження модерну – 1893 р.) досить поширеним став стиль **модерн** (від лат. *modernus* – новий, сучасний). У різних країнах він отримав свою назву:

- «Арт-Нуво» у Франції та Бельгії (від фр. *art nouveau* – нове мистецтво);
- «Югенд-Штіль» у Німеччині (від нім. *Jugendstil* – молодий стиль);
- «Сецессіон» в Австрії (від лат. *secessio* – відділення);
- «стиль Ліберті» – в Італії (від іт. *libertà* – свобода);
- «модерн стійл» в Англії (від англ. *modern style*, букв. «сучасний стиль») – за назвою об'єднання молодих художників тощо.

Цікаво, що стиль виник у цих країнах майже одночасно. Епоха модерну проіснувала недовго, 20–30 рр. у різних країнах, та модерн вплинув на всі види мистецтв: архітектуру, скульптуру, живопис, книжкову графіку, плакат, рекламу, дизайн тощо.

Вважають, що основною світоглядною ідеєю стилю модерн була криза європейської культури, що виникла на зламі двох епох. Бурхливий розвиток науково-технічного прогресу, який почався промисловим переворотом в Англії й охопив усю Європу до кінця XIX ст., відчутно відобразився на стані природи. Митці модерну шукали шляхи компромісу між індустріальним світом і мистецтвом. Вони намагалися зробити побут мистецтвом, а мистецтво – побутом, розробивши універсальну систему, художні засоби якої були характерні для будь-чого: монументального панно, фасону одягу, живописного полотна, скульптури, кухонного приладдя тощо.

У мистецтві модерну наявні раніше стилі знайшли нову інтерпретацію. Проте, на відміну від еkleктики з її простим наслідуванням зовнішньої форми, модерн свідомо користується досягненнями світової культури. Зокрема, новий стиль використовував риси егейської культури, відкритої саме в епоху модерну, мистецтва рококо, кельтської культури та японського мистецтва. Та суттєвою складовою модерну стала стилістика пізньої готики. Модерн ніби виріс із палаючої готики, ставши продовженням і розвитком цього стилю.

В основі модерну лежить синтез мистецтв, де основну роль відіграє архітектура, об'єднуючи всі інші види мистецтв – від живопису до моди.

Одним з основних виражальних засобів у мистецтві модерну був орнамент із характерним криволінійним обрисом, часто пронизаний експресивним ритмом, який підпорядковував собі всю композиційну структуру твору. В інтер'єрах витончені лінійні плетіння, рухливі рослинні візерунки, розсіпані по стінах, підлозі, стелі, концентруються в місцях їх сполучення, об'єднують архітектурні площини, активізують

простір. Твори скульптури втрачають свій самостійний характер, включаючись у загальний ансамбль інтер'єру модерну. У скульптурі переважають рельєфи. Найбільш відомі скульптори Жорж Мінне в Бельгії, Герман Обріст у Німеччині, Еміль Антуан Бурдель у Франції.

Бельгійський скульптор **Жорж Мінне** (1866–1941 рр.) створював, як правило, бронзові уклінні фігури, що випромінюють почуття болю або ніжності, наприклад, «Мати і мертва дитина» (бронза, 1886, Музей сучасного мистецтва, Брюссель); «Хлопчик, який несе реліквії» (мармур, 1897); «Фонтан уклінних» (мармур, 1898, Фолькванг-музей, Ессен), «Прагнення до миру» (гіпс, близько 1930 року, збори Мінне, Гент).

Німецький митець **Герман Обріст** (1862–1927 рр.) – художник-декоратор, скульптор, представник югенд-штиля. Найвідоміше творіння Обріста – гобелен «Цикламен» («Удар батога»), який став основним символом, програмним твором стилю модерн.

Французький скульптор **Еміль Антуан Бурдель** (1861–1929) відшукував у скульптурі закономірності, властиві архітектурі.



Еміль Антуан Бурдель.
Геракл, що стріляє з лука.
Бронза. 1909.

Художня мова скульптур, створених Бурделем, переважно визначається традицією пластики О. Родена. Відмінними рисами є актуалізація принципів скульптури античної архаїки з різко вираженою рельєфністю поверхні скульптурних композицій. У творах Бурделя завжди панує сильна напруга, рух його фігур доведений до межі, фігури зламані, представлені в складних ракурсах. У своїх основних роботах (портрет Ж. О. Д. Енгера (1908); пам'ятник А. Міцкевичу в Парижі (1909–1929); пам'ятник К. М. Альвеару в Буенос-Айресі (1914–1917)) Бурдель відроджує монументальну скульптуру.

Твори Бурделя відрізняються єдністю конструктивності й динаміки, контрастністю світла й тіні, грубувато-енергійною обробкою перебільшено-великих, щільних форм, активністю просторової побудови («Геракл, що стріляє з лука» (1909); «Пенелопа» (1909–1912); «Сафо» (1924–1925)). Найбільш відомі роботи Бурделя – «Танок», «Музика». Улюбленим матеріалом скульптора була бронза.

У 1920-х рр. з'явився й запанував у Західній Європі та Сполучених Штатах стиль **Арт Деко** (від фр. *art deco*) – стиль декоративного мистецтва, дизайну та архітектури, який також називали стилем модерн. Виникнення назви стилю пов'язано з Міжнародною виставкою декоративного мистецтва та художньої промисловості в Парижі 1925 р.

Загалом стиль «Art Deco» можна розглядати як останню стадію розвитку мистецтва доби модерну або як перехідний стиль від модерна до післявоєнного функціоналізму, дизайну «інтернаціонального стилю». У мистецтві «Art Deco» продовжуються улюблені теми й мотиви модерну – звивисті лінії, незвичайне поєднання дорогих та екзотичних матеріалів, зображення фантастичних істот, форми хвилі, мушлі, драконів і павичів, лебединих ший і м'яких блідих жінок із розпущеним волоссям. У всьому відчувалася якась утома, пересиченість, а також спрямованість на використання геометричних форм: прямих кутів і ліній, кіл і широких площин чистого кольору. Використовували дорогі природні й нові матеріали (нефрит, срібло, слонову кістку, обсидіан, хром, гірський криштал, скло, пластмаси, залізобетон).

§ 2. Модерністичні течії першої половини XX століття в скульптурі

Художня культура XX ст. характеризується, насамперед, наявністю двох культурних феноменів – модернізму й постмодернізму.

Модернізм – художньо-естетична система, яка охоплює період із 1910-х до кінця 1960-х рр. (за деякими оцінками), спираючись на досягнення декадентства й авангарду на рубежі віків. Модернізм **зруйнував багатовікову класичну основу мистецтва й культури загалом** (вірність традиціям, спадкоємність поколінь), породивши новий принцип розвитку – **модернізацію** – удосконалення застарілих форм, засобів тощо. На жаль, у художній практиці це удосконалення зазвичай було радикальним.

Нове мистецтво – мистецтво модернізму – намагалося всіма доступними йому засобами сказати своє «НІ» всьому попередньому художньому досвіду людства. Це заперечення породило пошук та експериментаторство в художньому світі, насамперед у сфері засобів художньої виразності. Заперечення канонів виявилось в тому, що були порушені межі між різними видами мистецтва та між мистецтвом й іншими сферами людської свідомості (релігією, наукою).

Авторові була відведена роль Творця, що призвело до крайнього суб'єктивізму нового мистецтва, але й зняло залежність від будь-яких стереотипів. Ця **художня анархія** породила множинність і різноманітність художніх вирішень у рамках мистецтва модерну.

Термін «модерністичний» (тобто «сучасний») досить невизначений і поширюється на безліч різних явищ мистецтва XX ст. Модернізм звертається до абсурду як певної якості реального й закріплюється за різними формами сучасного мистецтва, яким близькі ідеї абсурдного світу, тобто світу, що втрачає сенс буття. Представники різних напрямів поривають із реальним світом, критикуючи не тільки реалізм, а й натуралізм і навіть імпресіонізм за його зв'язки з реальністю.

Скульптура XX ст. активно бере участь у загальному художньому процесі, проте саме в цьому виді мистецтва найбільш міцно й органічно зберігається класична традиція. Багато скульпторів XX ст. у яскравій, глибоко індивідуальній манері продовжували втілювати досвід великих майстрів античності й Відродження.

В образотворчому мистецтві модернізм характеризується множинністю художніх напрямів і стилів, наприклад: **фовізм** (А. Матисс), **кубізм** (П. Пікассо), **експресіонізм** (О. Дікс), **конструктивізм** (В. Татлін), **абстракціонізм** (В. Кандинський), **дадаїзм** (М. Дюшан), **сюрреалізм** (С. Далі) та ін.

Фовізм. Одним із перших модерністичних напрямів у мистецтві став фовізм.

Найяскравіше він проявив себе в живописі. Своїм мистецтвом і позицією художники стверджували авторське право на суб'єктивне бачення світу, яке супроводжувалося відходом від суспільних проблем у сферу декоративних живописних пошуків. Для художника-фовіста природно зобразити, наприклад, зелене небо, червоне дерево, жовте обличчя.

Об'єднання фовістів проіснувало з 1905 по 1907 рік, після чого воно розпалося. Проте фовізм знайшов прихильників у багатьох європейських країнах, зокрема в Норвегії, Швеції, Ісландії та в Росії.

Кубізм. На основі імпресіонізму виник кубізм. Під враженням від картин П. Сезанна, посмертна виставка якого пройшла в Парижі в 1907 р., багато художників розпочали свої творчі експерименти. Засновниками та найяскравішими представниками цього напрямку були Пабло Пікассо й Жорж Брак.

Пабло Пікассо (1881–1973 рр.), написавши картину «Авіньйонські дівичі» (1907), започаткував кубізм у живописі. У картині героїні зображувалися на полотні без використання перспективи та світлотіні.



Пабло Пікассо. Голова жінки (Фернанда).
1909.

На скульптуру Пікассо вплинув примітивізм африканської пластики, а потім і власні відкриття в живописі кубізму. Одна з перших скульптур – «Жіноча голова» (1909, бронза) – є прикладом кубізму в тривимірному варіанті. Зберігається традиційне уявлення про скульптуру як цілісну масу в просторі, але поверхня позначена динамічними гранями й округленими об'ємами. Інша тема – «Келих абсенту» (1914) існує в Пікассо в шести варіантах, і кожний бронзовий відливок художник розфарбовував по-іншому.

Скульптурні твори Пікассо доводять його постійне прагнення до невідомого, яке увінчане відкриттям нових можливостей пластики як щодо форм, так і до використання матеріалів – традиційних і, здавалося б, «протипоказаних» скульптурі.

У скульптурі Пікассо, на думку Н. Дубовицької, уперше знайшли своє вираження певні особливості, визначені фахівцями як ознаки сучасної пластики: нова метафоричність, звичайний предмет, зведений у ступінь мистецтва, новий підхід до монумента, нові пропорції, нові фактури, взаємозв'язок внутрішнього і зовнішнього просторів, використання кольору, відмова від п'єдесталу, нове розуміння рельєфу тощо.

Звернення до скульптури було природним і для інших кубістів, які намагалися пізнати й відобразити приховану, внутрішню структуру звичних речей.

Зокрема, у статуях Олександра Архипенка, Осипа (Жозефа) Цадкіна й Жака Хаїма Якоба Ліпшиця форма живе «химерним» життям. Фігури складені з різноспрямованих поверхонь – то опуклих, то увігнутих. Інші скульптори теж прагнули показати модель одночасно з різних позицій.

Олександр Архипенко (1887–1964 рр.) став одним із чільних представників скульптури кубізму («Задрапірована жінка» (1911, Париж, Нац. музей сучасного мистецтва); «Жінка, яка іде» (1912, Денвер, Художній музей); «Жінка з віялом» (1914, Торонто, приватне зібрання)). У скульптурах О. Архипенка фігури формуються перетинами потужних геометричних об'ємів, іноді доповнених поліхромією. Митець використовував і прийом складання конструкцій із різних матеріалів – уламків дерева, пофарбованої жерсті, скляних осколків, обривків клейонки, перейнявши цей метод у Пікассо. О. Архипенко також знайшов нову форму поєднання живопису та скульптури, наприклад, у скульптурі «Дві жінки» (1920, Париж, Нац. Музей сучасного мистецтва).



Олександр Архипенко. Жінка, яка причісує волосся. 1914 р. Музей Ізраїлю, Єрусалим.

Художній стиль **Осипа (Жозефа) Цадкіна** (1890–1967 рр.) у скульптурі формувався під впливом кубізму й наблизився до експресіонізму. Особливу виразність його роботам надає використання розривів, пустот, «контррельєфів»: автор ніби «вивертає» пластичний простір – і тоді внутрішній стан «перетворюється» на зовнішній образ-метафору: «Знищене місце Роттердам» (1953), «Пам'ятник Ван

Гогу» (1961), «Пам'ятник братам Ван Гогам» (1964).

Жак (Хаїм-Якоб) Ліпшиць (1891–1973 рр.) створював кубічні скульптури («Голова», «Гітарист», «Дівчина з косою» та ін.) та експериментував із розфарбованими рельєфами. У 1925 р. Ж. Ліпшиць зробив першу скульптуру із серії «прозорих», у якій використав отвори й ніші («Арлекін із мандоліною», «Арлекін із гітарою» та ін.). Серед найбільш відомих його скульптур – барельєф «Народження муз» для Дж. Д. Рокфеллера (1950), скульптура «Богородиця радості» (1948–1955, церква в Ассі, Франція), серія фантастичних малих бронзових фігур на тему паростка (1959), серія «Образи Італії» (1961–1962) та ін.

До 1914 р. кубізм практично зникає. Проте під впливом французького кубізму склалася творча манера італійських, німецьких і російських представників модерністичного мистецтва.

Кубізм став перехідною стадією на шляху до абстрактного мистецтва.

У той час, як кубісти намагалися осягнути потаємний зміст буденних речей, футуристи в Італії оспівували форму агресивну, яка динамічно охоплює навколишній простір.

Футуризм (від лат. *futurum* – майбутнє) виник в Італії й Росії на початку ХХ ст. У 1909 р. було видано «Маніфест футуризму» Т. Марінетті, відповідно цей рік вважають роком заснування футуризму як художнього напрямку.

Італійський скульптор-футурист **Умберто Боччоні** (1882–1916 рр.) намагався виразити динаміку об'єкта засобами скульптури. На думку У. Боччоні й інших художників-футуристів, для цього найкраще підходила техніка *симультанності*, тобто одночасного зображення рухомого об'єкта в різні моменти. Так глядач опинявся ніби в центрі композиції й фізично відчував рух матерії та простору.

Умберто Боччоні в «Технічному маніфесті скульптури» (1912) проголосив принцип нової формотворчості: «Цілковите знищення закінченої лінії та закінченої статуї. Відкриємо форму, як вікно, і укладемо в ній середовище, у якому вона живе». У скульптурних композиціях Боччоні обриси предметів і фігур лише намічені колючим контуром, форма ніби вибухає, розлітаючись уламками в усі боки. У своїх скульптурах, які були вираженням крайнього суб'єктивізму, У. Боччоні намагався втілити абстрактне відчуття динамізму індустріальної епохи, зображуючи рух-вихор форм і площин, які взаємно перетинаються. Найвідоміші скульптури У. Боччоні: «Унікальні форми безперервності в просторі» (бронза, 1913, Музей сучасного мистецтва, Нью-Йорк); «Єдина форма протяжності в просторі» (1913, бронза).

Експресіонізм. На межі класичної традиції та авангарду слід розглядати мистецтво експресіонізму. Виникнення експресіонізму (від лат. *expressio* – вираз, виразність) пов'язують із реакцією художників на трагічні події першої чверті ХХ ст. – війни й революції. Ця течія виникла в умовах невпевненості й страху перед майбутнім. Як самостійний художній напрям експресіонізм сформувався в 1910–1930-х рр. у Німеччині. Тема мистецтва експресіонізму – як одна з основних проблем епохи – конфлікт людини й зовнішнього світу, на думку художників цього напрямку, призводить до трагічного руйнування особистості. Загалом творчість художників експресіоністів виражала жах перед майбутнім світовим апокаліпсисом і заперечення соціальних катаклізмів.

Характерні риси експресіонізму:

- предмети та явища зовнішнього світу слугують лише засобом, матеріалом

для вираження становлення художника до світу;

- постійний пошук нових художніх прийомів (контраст живопису й малюнка, ліній і їх спрямованості тощо).

Використовуючи геометрично спрощені форми, повністю відмовившись від передавання простору, експресіоністи намагалися виразити драматизм пригніченості людини у світі, її беззахисність. Унаслідок застосування цих прийомів у їхніх творах з'явилися певні спрощені образи, які виглядають примітивними, ніби дитячими.

Найвизначнішим зі скульпторів цього напрямку був німецький майстер **Ернст Барлах** (1870–1938 рр.). Його похмурі, незграбні фігури виразні й динамічні: вони окреслені різкими складками широкого одягу; охоплені відчайдушними пориваннями («*Месник*», 1923) або сповнені прихованої духовної сили («*Пам'ятник полеглим*» для собору в Гюстрове, 1927). Нацисти знищили багато зі спадщини Е. Барлаха, а самому скульптору заборонили працювати. Експресіонізм – «найнімецькіший» із художніх течій ХХ ст. – був фактично задушений гітлерівським режимом.

Після Другої світової війни експресіоністичні риси помітні у творчості швейцарського скульптора **Альберто Джакометті** (1901–1966 рр.). Але його непомірно витягнуті, стончені, тендітні фігурки позбавлені сили та пристрастності. Це люди-привиди, знекровлені трагічним часом («*Людина, яка крокує*», 1960).

Абстракціонізм (від лат. *abstraction* – далекий від реальності) виник у період із 1910 по 1913 р. у різних країнах Європи. На формування абстракціонізму вплинули кубізм, футуризм та експресіонізм.

Митців цього напрямку зближувала віра в існування вищого замислу, який визначає внутрішні закономірності всієї різноманітності світу й можливість досягнути їх силою інтуїтивного прозріння.

Абстракціонізм, насамперед, яскраво виявився в живописі й у скульптурі.

Видатним майстром як абстрактних, так і реалістичних скульптур був англійський скульптор **Генрі Мур** (1898–1986 рр.). Його творчість стала початком відродження скульптури у Великобританії – після тривалого застою, що почався ще з ХVІ ст.

Художник прагнув усе життя створювати великомасштабну скульптуру і вписувати її в реалії живої природи.

На художній стиль Г. Мура відчутно вплинула давня мексиканська скульптура й негритянське мистецтво.

Улюбленими мотивами скульптора були «*Мати та дитя*» і «*Сімейна група*». Найкращими творами Мура стали монументальні скульптури, які гармонійно взаємопов'язані з природою та архітектурним середовищем – це так звані «фігури, що лежать» і «фігури, що сидять». Наприклад, «*Фігура, що лежить*» лише трохи намічена, здається, що її створили сили вітру й землі. Скульптурна композиція «*Дві форми*» (1936) більш абстрактна й витончена за своїми контурами.



Генрі Мур. Напівлежача фігура (Пупок). 1984.

Реді-мейд (ready-made – від англ. *ready* «готовий» і англ. *made* «зроблений») – техніка, яку використовували в різних видах мистецтва (переважно – в образотворчому мистецтві та поезії). У реді-мейд автор представляє як свій твір певний об'єкт або текст, створений не ним самим і не з художньою метою. Термін *ready-made* в контексті образотворчого мистецтва вперше використав французький художник **Марсель Дюшан** (1887–1968 рр.) у 1913 р., створивши в цій техніці декілька робіт: «Велосипедне колесо» (1913), «Сушилка для пляшок» (1914), скандальний «Фонтан» (1917). Авторство художника, який використовує ready-made, полягає в переміщенні предмета з нехудожнього простору в художній, завдяки чому предмет відкривається з неочікуваної сторони: у ньому виявляються властивості, не помічені поза художнім контекстом твору.

Найбільш яскравим прикладом цього напрямку став скандально відомий «Фонтан» М. Дюшана – пісуар із підписом художника, що, безперечно, важко назвати твором мистецтва. Ця течія підготувала підґрунтя для сюрреалізму.

Сюрреалізм. Термін «сюрреалізм» походить від французького *surrealisme* – надреальне, надреалізм. Назву придумав французький поет Г. Аполлінер. Це один із пізніх напрямів у модерністичному мистецтві, який виник після Першої світової війни. Початок формуванню нового напрямку поклала діяльність асоціації письменників і художників, яка виникла у 1919 р. в Парижі. У 1924 р. вийшов перший «Маніфест сюрреалізму», написаний А. Бретоном, який вважав, що реальність не може бути пізнаною.

Ідеологічною основою сюрреалізму стала філософія З. Фрейда, зокрема його ідеї про існування різних форм свідомості (підсвідоме, несвідоме) і творчу силу лібідо. Це дало змогу сюрреалістам зробити висновок про значущість таких граничних станів людини, як сон, галюцинація, марення, параноя.

У творах сюрреалістів з'явилися спотворені істоти, породжені хворобливою фантазією, символи, зрозумілі лише їхнім творцям. Ці картини були наповнені поєднанням несуміжних предметів і матеріалів (людський торс, він же комод), матеріалів і їх якостей (годинник, який розтікається). Сюрреалісти нерідко апелювали

до творчої спадщини Ієроніма Босха (нідерландського художника XV ст.). Манери виконання твору сюрреалістами можна було б назвати реалістичною, якби не дивне, несподіване й шокуjące поєднання звичних об'єктів і явищ.

Важливо зазначити, що сюрреалістичні твори не мають оптимістичного змісту, основна тема в них – приреченість людини, а важливі мотиви – пригніченість, очікування смерті, руйнування всього, що оточує людину.

Представником сюрреалізму є **Жоан Міро** (1893–1983 рр.) – іспанський живописець, графік, скульптор, дизайнер. Визначним твором Ж. Міро є відома пам'ятка Барселони – 22 метрова скульптура «Жінка і Птах» (*Dona i Ocell*). Це остання робота Жоана Міро. Її відкриття відбулося в 1983 р., незадовго до смерті художника.

Конструктивізм. (фр. *constructivisme* від лат. *constructio* – побудова). Конструювання – один із прийомів формотворення, заснований на точних розрахунках фізичних властивостей матеріалів і функцій об'єкта.

Скульптура конструктивізму – це гімн машинної цивілізації. Тут провідна роль належить скульпторам братам **Певзнерам – Антону** (1886–1962 рр.) і **Науму** (псевдонім – **Наум Габо**, 1890–1977 рр.), які народилися в Росії, але працювали у Франції та США. Їхні твори принципово не образотворчі. Хитромудрі фігури з металу, скла, пластика, нейлону втілюють естетику промислового століття. Монументальні конструкції Певзнерів органічно доповнюють сучасну архітектуру.

У 20-х рр. XX ст. низка художніх напрямів зберігала спадкоємність із мистецтвом модерну й авангарду – переважно завдяки майстрам, які продовжували працювати з початку століття. З іншого боку, функції мистецтва в суспільстві ставали більш різноманітними. Виникли нові види художньої діяльності: кіно, реклама, дизайн.

Арт Деко (Ар Деко) (фр. *art deco*) – стильова течія в мистецтві країн Західної Європи та Америки другої чверті XX ст., для якої характерно:

- поєднання монументальних важких форм із витонченим прикрашанням;
- поєднання елементів стилю модерн, кубізму й експресіонізму;
- використання виразних форм «технічного дизайну» (в основному матеріали й стилістика модних «обтічних форм», запозичена в новітніх моделях автомобілів і локомотивів).

Арт Деко – найзагадковіша течія XX ст., екзотична та яскрава, яка отримала назву від Міжнародної виставки декоративного мистецтва й промисловості в Парижі («*L'Exposition Internationale des Arts Decoratifs et Industriels Modernes*») у 1925 р. Проте сам термін виник ще пізніше – у 1966 р., під час нової виставки в паризькому *Musee de Arts Decoratifs* (Музеї декоративних мистецтв). Нова експозиція відродила інтерес до декоративних мистецтв періоду «модерн». Тому Арт Деко був також відомий як «джазовий модерн», «зигзаг модерн» і «обтічний модерн» (від форм обтічних силуетів автомобілів, кораблів і літаків).

Стиль Арт Деко використав велику кількість джерел: малюнки кубістів, мистецтво американських індіанців, сучасного автомобільного та авіаційного дизайну. На його розвиток помітно вплинули нові відкриття ефектних пам'яток стародавнього мистецтва (зокрема Гробниці Тутанхамона, 1922), стародавніх цивілізацій Америки, а також стилістика новаторської сценографії 1910–1920-х рр.

Суть стилю Арт Деко полягала в сучасності, розкоші, стильності й ефектності. Твори цієї течії створюють відчуття легкості й монументальності одночасно.

Течія миттєво підкорила весь світ і досі залишається джерелом натхнення для дизайнерів. Не випадково Армані свою останню Casa-колекцію 2005/2006 рр. зробив у кращих традиціях Арт Деко. Центрами Арт Деко були Франція та США.

Найповніше течія Арт Деко проявилася в оформленні інтер'єрів фешенебельних готелів, клубів, салонів, океанських лайнерів і представницьких будівель великого бізнесу різними видами скульптурних, живописних і різноманітних оздоблювальних робіт. Проте Арт Деко проявився і в прикладних виробках модних будинків, у рекламі, промисловій та журнальній графіці тощо.

Найбільш відомі твори течії Арт Деко – *Крайслер-білдінг* (Нью-Йорк, 1928–1930, архітектор Ван Елен) і *Рокфеллер-центр* (Нью-Йорк, 1931–1940, архітектор Б. У. Морріс), а також район *Деко в Майамі Біч* є одним із найкращих сучасних прикладів цього стилю.



Деметр Чіпарус. Танцівниця.
1920-ті рр. Франція.

Символом Арт Деко в декоративно-прикладному мистецтві стала скульптура з бронзи та слонової кістки. Під впливом «російських сезонів» Дягілєва в Парижі, мистецтва Єгипту та Сходу, а також технологічних досягнень «століття машин» французькі та німецькі майстри створили унікальний стиль у малій пластиці 1920-х – 1930-х років, який підвищив статус декоративної скульптури до рівня «високого мистецтва».

Класичними представниками Арт Деко в скульптурі є **Деметр Чіпарус**, **Клер Жан Робер Коліне**, **Поль Філіпп** (Франція), **Йохан Філіпп Фердинанд Прайсс**, **Отто Поерцель** (Німеччина), **Бруно Зак**, **Дж. Лоренцль** (Австрія).

§ 3. Скульптура постмодернізму другої половини XX століття

У сучасній науці дотепер немає єдиного визначення постмодернізму. Виникнувши в 50-ті рр. (за деякими джерелами в 70-ті рр.), він проіснував майже до кінця XX ст. Постмодернізм, маючи особливий тип світогляду (переосмислення традиційного способу життя не через заперечення – як це було в модернізмі, а, навпаки, об'єднуючи, вбираючи в себе всі його протилежності, проблеми, ідеали, погляди), був зорієнтований на формування такого життєвого простору, в якому основними цінностями є **свобода в усьому**, спонтанність діяльності людини, ігровий початок. Постмодерністська свідомість спрямована на заперечення будь-яких норм і традицій – етичних, естетичних, методологічних тощо. Постмодернізм

змішує й урівнює буденну свідомість і духовність, примітивне й наукове, добро і зло, прекрасне й потворне.

Характерною рисою постмодернізму є тенденція до об'єднання в рамках одного твору стилів, образних мотивів і художніх прийомів, запозичених у різних історико-культурних епох, країн, регіонів тощо (В. Шейко).

Мистецтво постмодернізму другої половини ХХ ст. має революційний характер, воно руйнує традиційні канони й намагається створити нову художню мову, використовуючи нові технологічні прийоми. Це змінює художню свідомість і світосприймання та формує нову **некласичну естетику** (Є. Захарова), яку пов'язують із пануванням різних напрямів: оп-арт, хеппенінг, гіперреалізм, фотореалізм, концептуалізм тощо. З'являється так зване матеріальне мистецтво – поп-арт. Ці нові форми є елементами розпаду попередньої класичної образотворчої системи.

Оп-арт – напрям у мистецтві, який виник у 1960-ті рр. на основі абстракціонізму. Представники оп-арту намагалися втілити у своїй творчості чисте мистецтво, яке здатне перемогти «хаос матеріального життя».

Більшість композицій представників оп-арту враховували результати наукових досліджень у галузі оптики та психології зорового сприймання. Їхні композиції будуються на ритмічному чергуванні простих геометричних фігур, які надають нерухомому твору оптично рухомого характеру. Засновник оп-арту **В. Вазареллі** називав подібний прийом у живописі **кінетизмом**.

Наприкінці ХХ ст. кінетисти почали використовувати у своїх роботах різні дзеркала й лінзи для створення більш могутнього оптичного ефекту. Результати їхнього експерименту були застосовані в мистецтві плаката, реклами, дизайну.

Поп-арт (англ. *pop art*, від *popular art* – загальнодоступне, популярне мистецтво) виник у 1950-ті рр. в Америці як реакція на абстрактне (безпредметне) мистецтво та вплинув на мистецтво інших країн. Свого апогею досяг у 60-ті рр. Уперше слово «поп» з'явилося на одному з колажів **Едуардо Паолоцці** в 1947 р. Цей термін (народне, популярне мистецтво, точніше – «мистецтво ширпотребу») запропонував у 1954 р. хранитель музею Гугенхейма Лоуренс Елоуей, а «винахідниками» поп-арту є **Роберт Раушенберг** і **Джеспер Джонс**.

Поп-арт – типовий продукт технологічного індустріального суспільства масового споживання. Представники поп-арту взяли за основу для своїх творів типові образи масової споживчої культури, насамперед комікси й рекламу. Деякі твори поп-арту можна вважати типовими зразками реклами, як, наприклад, парусиновий «**Гігантський гамбургер**» (1929) **Класа Ольденбурга** заввишки 2 м, поставлений на постамент. Найбільш характерний прийом Ольденбурга – скульптурне зображення досить невеликого й абсолютно буденного предмета в невідповідно гігантському масштабі, часто також химерно пофарбованого й несподівано розташованого в просторі. Його скульптури, ніби оскаржують звичність повсякденної обстановки: тверді предмети виконані з м'яких матеріалів, так що вони згинаються, провисають і набагато збільшені в розмірі. В інших роботах К. Ольденбурга м'які предмети – тверді.

Твори мистецтва художників поп-арту – це колажі, комбінації побутових речей на полотні.

У 1970-х роках поп-арт поступово почав утрачати свою самостійність, зливаючись із напрямками, близькими йому за духом, – рекламою та дизайном.

У другій половині ХХ ст. з'являються нові види постмодерністського мистецтва.

Деякі з них з'являлися й майже відразу зникали (наприклад, мінімалізм, неопримітивізм, перформанс, хепенінг тощо), деякі включалися в стабільну, інтегровану суспільством «масову культуру». «Масове» мистецтво безперервно створює новації авангарду, популяризуючи й тиражуючи «нонконформістську» унікальність. Стилистичні ознаки сюрреалізму й неопримітивізму є частиною сучасної масової графіки; методи поп-арту та кінетичного мистецтва широко використовують у рекламі, оформленні вітрин, виставкових експозицій тощо. Проте з появою різного виду постмодерністичних течій у ХХ ст. не зникло реалістичне мистецтво, яке часто називають «реалізмом ХХ століття».

Кінетичне мистецтво. До кінетичного мистецтва (від гр. *kinetikos* – приводити в рух) належать твори, які містять у собі реальний або уявний рух. Кінетизм як самостійний напрямок оформився в другій половині 1950-х років. Автором назви є американський скульптор А. Колдер, який використав її для власних динамічних конструкцій. Логічним розвитком принципів конструктивізму стала в повоєнні роки кінетична (рухома) скульптура – від «мобілів» **Александра Колдера** (1898–1976 рр.) до «монохронодинамічних» композицій **Нікола Шоффера** (народився в 1912 р) з елементами робототехніки. До кінетизму відносять «винаходи» з різних механізмів, які гудуть, крутяться тощо, так звані «мобілі» (лат. *mobilis* – рухомий, мінливий). Скульптор **Жан Тінгелі** (1925–1991 рр.) створював об'єкти, які приводив у рух за допомогою моторів (наприклад, «Трофей мисливця на Голема», «Фонтан Стравінського»).

Гіперреалізм (англ. *hyperrealism*), або фотореалізм (англ. *photorealism*) – напрям в образотворчому мистецтві останньої третини ХХ ст., що поєднує граничну натуральність образів з ефектами їхнього драматичного відчуження. Гіперреалізм заснований на фотографічному відтворенні (копіюванні) реальності. У 1973 р. **Іса Брахот** запропонував термін «гіперреалізм» як м'який французький синонім занадто жорсткого слова «фотореалізм». Як у своїй практиці, так і в естетичних орієнтаціях на натуралізм і прагматизм гіперреалізм близький до поп-арту.

Скульптура гіперреалізму найчастіше є точним кольоровим муляжем із силікону або воску, який відтворює реальний об'єкт. Найбільш відомий зі скульпторів-гіперреалістів – **Джон де Андреа**, чиї виконані в натуральну величину скульптури мають еротико-іронічний холодний характер. З ними узгоджується фізіологізм персонажів-прототипів скульптур **Дуейна Хенсона**, а також гіперреалістична сексуальна символіка потужних фігур атлетичного реалізму **Роберта Грехема**.

З великою часткою умовності термін «скульптура» можна застосувати до творів представників **дадаїзму, поп-арту, концептуалізму**. У продовж тисячоліть мистецтвом називалося творче відображення різних реалій матеріального або духовного світу (цей принцип збережений і багатьма напрямками авангарду). В епоху постмодернізму всі зусилля авторів спрямовані на те, щоб збурити, шокувати або спантеличити глядача. Такі різноманітні **асамбляжі** – конструкції з випадкових предметів у зовсім немислимих поєднаннях, **кітч** (нім. *Kitch* – «поганий смак») – нарочито грубі, кустарного стилю, **поп-арт** або «грандіозні» акції художників **«земляного мистецтва»** (англ. *Land art*) 60–70-х рр. ХХ ст.

Так звана некласична естетика репрезентує художній замисел постмодернізму в нових формах – **енвайромент, перформанс, хепенінг**. Є. Захарова називає декілька загальних рис, характерних для цих форм. Насамперед усі вони виражають

ігровий бік мистецтва, висміюючи саме мистецтво. По-друге, через нові форми художники пропонують свою інтерпретацію реальності, яка втрачає цілісність, коли стираються межі між сучасним і минулим. Зазвичай митці постмодернізму створюють нову реальність завдяки досягненням технічного прогресу. По-третє, представники постмодернізму намагаються розширити сферу мистецтв, включаючи жести, елементи, об'єкти, створюючи середовище, у якому художник (скульптор) формує нові відносини з глядачем.

Хеппенінг (з англ. *happening* – те, що відбувається в цей момент) – найбільш поширена художня форма в сучасному мистецтві, яка поєднує пантоміму, прийоми театру, символічні ритуали. Хеппенінг – це певна форма дії, вчинку, коли художник намагається втягнути глядача в гру, у театральне дійство. Відбувається як у художніх галереях і музеях, так і в міському середовищі або на природі. Основним підсумком для учасників хеппенінгу є пробудження несподіваних емоцій, перевірка реакції на непередбачувані події.

Засновником хеппенінгу вважають **Аллена Капроу**, який у 1959 р. у галереї «Рубен» у Нью-Йорку організував театральне дійство, де змішалися музика, танці, демонстрація слайдів, читання монологів.

Перформанс близький в ідейному плані до хеппенінгу, але відрізняється від нього способом реалізації ідеї. Перформанс пропонує глядачу «живі картини», «живі скульптури»: художники та скульптори використовують свої тіла, костюми, речі й оточення, надаючи символічного характеру кожній позі, жесту або положенню в просторі. У галереї глядачі бачать певні події в супроводі звукових і кольорово-музичних ефектів.

Перформанс зароджується в другій половині ХХ ст. Його пов'язують з ім'ям художника **Іва Кляйна** (Yves Klein), який у 1960 р. у Галереї сучасного мистецтва в Парижі вперше створив перформанс (три оголені моделі І. Кляйна обмазував синьою фарбою, після чого вони притискувалися своїми тілами до глядачів).

Енвайронмент (англ. *Environment* – оточення, середовище, спектакль за участю глядачів) сягає останньої третини ХХ ст. і є організованим художником арт-простором або композицією, що охоплює глядача. Першими представниками енвайронменту стали американські скульптори Джордж Сігал і Едвард Кінхольц, які створювали композиції натуралістичного типу. Проте у свій «сценічний простір» вони обов'язково вносили елемент божевільної фантастики, так що назвати їхні твори повною імітацією реальності не можна.

Наприклад, у Д. Сігала скульптура «Автобусна зупинка» є так званим впровадженням «гіпсового об'єкта» в навколишній світ. У 1960 р. він посадив гіпсову скульптуру на справжній стілець. Контраст між реальним світом і білою фігурою здався Д. Сігалу дуже цікавим, і він став поєднувати білі фігури з об'єктами реального світу («У барі»).

Едвард Кінхольц створював розфарбовані рельєфи з дерева (з 1954 р.), близькі за духом поп-арту. З кінця 1950-х рр. перейшов до композицій у техніці просторового енвайронменту. Тривимірна предметна мізансцена вперше стала в його творчості самоцінним твором, який повністю займає цілий інтер'єр. Використовуючи манекени, опудала та реальні предмети обстановки, додаючи аудіо-ефекти, часом навіть спеціально програмуючи запахи, художник конструював «живі картини», занурені в атмосферу зловісної зневіри й занепаду («Очікування», «У Роксі» (1961),

«Забігайлівка» (1962)).



Джордж Сігал. Автобусна зупинка. Гіпс. 1970. Нью-Йорк.

Яскравим представником енвайронменту є **Янніс Кунелліс** (іт. Jannis Kounellis) – італійський художник грецького походження. У простір сучасного світового мистецтва Я. Кунелліс увійшов у другій пол. 60-х рр. як один із творців та основних представників італійського напрямку «бідного мистецтва» («Арте повера»), яке створювало свої об'єкти та інсталяції з речей «бідних людей», ужиткових матеріалів: старого і рваного одягу, уламків меблів, мотузок тощо. Художник найчастіше використовував у своїх інсталяціях та енвайронменті старі мішки, купи вугілля, шматки вовни, уламки дерев і дерев'яних предметів (аж до великих фрагментів старих рибальських човнів і шхун, стовпів, шпал), великоформатні сталеві плити, металообробт, зрідка копії античних посудин і гіпсові муляжі уламків античної скульптури. Іноді включав у свої проекти живих тварин. Наприклад, у 1969 р. у Римі він показав простір із дванадцятьма живими кіньми. З 80-х рр. тяжіє до монументального енвайронменту, створюючи у величезних приміщеннях – залах і підвалах будинків, у цехах покинутих фабрик і заводів – свої композиції. Використовуючи особливості обраного інтер'єру (колони, перегородки, двері, вікна тощо), Я. Кунелліс додає нові елементи, наприклад, полум'я газових пальників і сліди кіптяви від вогню на стінах виставкових залів та інших поверхнях. Він також розширив репертуар використовуваних засобів завдяки застосуванню диму, стелажів, візків, заблокованих отворів, зерен кави, а також інших предметів, пов'язаних із комерцією, транспортом, економікою.

Кунелліс використав ідею щодо фрагментів тіла в роботі «Без назви» (1973), де частини статуї Аполлона розкладені на столі. Художник сидить позаду столу й тримає маску Аполлона перед своїм обличчям, ніби він актор у стародавній трагедії. Праворуч від нього сидить флейтист, який грає Моцарта, а ліворуч від нього сидить ворона. Сам художник зображує із себе Аполлона. Подібним змістом була наповнена представлена

в Барселоні інсталяція Кунелліса «Без назви» (1989), у якій він розвісив частини розрубаної яловичини навпроти ряду з дванадцяти сталевих пластин.

Отже, арт-практики, які оформилися в другій половині ХХ ст., свідчать про становлення нового художнього світогляду й нової концепції мистецтва. Сенс цих акцій, на думку Є. Захарової, полягає у виділенні фрагментів із реальності й обмеження їх художніми рамками. Художника цікавить мінливість навколишнього світу, звідси витікає плінність і неповторність хеппенінгів, перформансів, енвайронментів. Отже, сутність таких художніх практик полягає в тому, щоб показати співіснування різних аспектів реальності, багатопланове буття сучасної культури та її глибинних трансформацій.

§ 4. Технізована культура (кінець ХХ – початок ХХІ століття)

Наприкінці ХХ ст. з'явилося поняття «візуальні інформаційні мистецтва», до яких (за Л. Матвеевою) відносять боді-арт, ленд-арт, відеоарт.

Інформаційне мистецтво, або концептуалізм (від англ. *concept* – поняття, ідея, загальне уявлення), – один із найзначніших напрямків сучасного мистецтва (власне, майже все сучасне мистецтво належить до концептуалізму), найбільш інтелектуальний напрям авангарду. Концептуалізм дематеріалізує мистецтво (його ще називають «антимистецтвом»), концентруючи увагу на самому процесі формування творчої ідеї й репрезентуючи її різноманітними візуальними або аудіовізуальними знаками. Завданням глядача (слухача, читача) тут є не тільки сенсорне визначення концептуального об'єкта, але, насамперед, виявлення зв'язку між візуальним образом і вкладеною в нього ідеєю, його змістовим значенням. У невідповідного глядача концептуальні об'єкти нерідко викликають певний психологічний стрес, інколи шокують. Але якщо глядач переймається питаннями «Що це означає?», «Чому?», «Навіщо?», то програма концептуалізму вже спрацьовує. Власне, концептуалізм вивчає зародження естетичного в процесі утворення змісту, сенсу, що лежать «за поверхнею», «за формою», тобто – за зовнішнім.

Концептуалісти нерідко реалізують свої творчі задуми у формі інсталяцій. **Інсталяція** – просторова комбінація з готових промислових, природних або створених художником об'єктів живопису, скульптури, текстової або візуальної інформації тощо. Різновидом інсталяції є **асамбляж** (комбінація предметів). Створюючи незвичні, несподівані сполучення звичних речей, художник надає їм нового символічного сенсу.

Естетичний зміст інсталяцій полягає в грі семантичних і змістових значень, які змінюються залежно від контексту та розміщення предмета чи об'єкта. Об'єктами в концептуалізмі є різноманітні тексти, фотографії, графіки, діаграми, географічні карти тощо. До об'єкта-концепту можуть входити телефони, комп'ютери, копіювальна техніка, відеоапаратура, тобто техніка, за допомогою якої «документується» абстрактне.

Концептуалізм не є однорідною течією. Нерідко до нього відносять і такі різноманітні мистецькі напрямки, як **боді-арт, ленд-арт, відеоарт** тощо.

Боді-арт (англ. *body-art*) – напрямок мистецтва, який досліджує фізичні реакції людського організму, перетворює людське тіло на річ, на об'єкт для маніпуляцій, на матеріал для творчості. Засновники – французький художник **Ів Кляйн**, який вкривав тіла натурниць блакитною фарбою для отримання «антропометрій» – відбитків на

полотні, та італієць **П. Мадзоні**, який залишав різнокольорові відбитки своїх пальців на тілі відвідувачів галерей, ніби перетворюючи їх на експонати. Художник боді-арту, як правило, розглядає людське тіло (і своє також) позаіндивідуально, як предмет. Наприклад, **В. Аккончі** кусає себе в плече й демонструє слід від укусу глядачам; **С. Бріслі** опускається у ванну з льодом; **Д. Пейн** ріже себе лезом тощо.

Ленд-арт (земляне мистецтво) – один з «екологічних» напрямків сучасної творчості, де матеріалом слугують природні об'єкти: земля, багно, камені, скелі, дерева, листя, гілки, трава, квіти, вода, сніг, вогонь тощо. Наприклад, скульптури, створені на поверхні скель або з піску пустель. Зокрема, **Геміш Фултон** і **Річард Лонг** навіть своїм прогулянкам надавали художньої форми мистецтва: «Топтання на місці, яке залишає після себе масу слідів, дає змогу відчутти форму земної поверхні...» тощо.

Твори ленд-арту не завжди є завершеними, іноді справу до кінця доводять природні процеси й час, які суттєво змінюють створені композиції.

Відеоарт – технізований напрямок творчості, у якому для створення художніх образів використовують сучасну електронну техніку. Серед жанрів відеоарту – відеоскульптура, відеоінсталяції, комп'ютерна графіка тощо.

3D мистецтво. До цікавих знахідок сучасного образотворчого мистецтва можна віднести створення так званої **3D версії шедеврів світового живопису**. Наприклад, російський скульптор Олександр Таратинов (1956) відтворив у бронзі сюжети різних живописних полотен (композицію Пітера Брейгеля Старшого «Сліпі», Альбрехта Дюрера «Рицар, Смерть і Диявол», Анрі Матісса «Танок»).



3D мистецтво. Олександр Таратинов. Брейгель. Сліпі.

Таким чином, сучасне мистецтво скульптури характеризується складністю і багатоплановістю. У ньому рівноправно існують різні за своєю суттю духовні цінності, жанри, стилі, напрямки.

Підсумок. Стиль постмодернізм у мистецтві – це відхід від відомих кліше, повсякденності, органічне поєднання всіх елементів скульптурного твору. При нестачі явної логіки, постмодернізм досить реалістичний.

Разом із тим постмодернізм постійно робить творчість предметом пародіювання, а аудиторію скульптора – об'єктом глузування. Постмодерніста дратує лінійність оповіді, психологічна детермінованість поведінки персонажів, ретельне простежування

причинно-наслідкових зв'язків тощо.

Негативне і навіть агресивне ставлення до минулого, до класики, до традиції – норма для культури постмодернізму. Тому не випадково створювана сторіччями гуманістична і раціоналістична культура виявилася непотрібною, незатребуваною. Постмодернізм націлений не на творення, синтез, творчість, а на «деконструкцію» і «деструкцію», тобто перебудову і руйнування колишньої структури інтелектуальної практики, культури й мистецтва.

Отже, якщо для модернізму, тобто для культури першої половини ХХ століття була властива спрямованість до майбутнього (футуризм) і відштовхування від минулого, то культура постмодернізму, культура кінця ХХ століття замкнута в сьогоденні. Це культура презентизму. Для неї немає майбутнього і немає минулого, немає тимчасової «вертикалі» сходження від минулого до майбутнього. Є тільки горизонталь сьогодення.

ДОДАТОК

СЛОВНИК ТЕРМІНІВ

СІНХРОНІСТИЧНА ТАБЛИЦЯ

КОРОТКА БІБЛІОГРАФІЯ

СЛОВНИК ТЕРМІНІВ

А

АБСТРАКТНА КОМПОЗИЦІЯ – імпульсивно-стихийна або раціонально впорядкована побудова безпредметного твору, створеного за допомогою формальних художніх елементів (кольорова пляма, лінія, фактура, об'єм тощо).

АБСТРАКЦІОНІЗМ (від лат. *abstraction* – далекий від реальності) – напрям у мистецтві початку ХХ ст. Митців цього напрямку зближувала віра в існування вищого замислу, що визначає внутрішні закономірності всієї різноманітності світу й можливість досягнути їх силою інтуїтивного прозріння.

АВАНГАРД (фр. *avant-gard* – передовий загін) – явище в художній культурі ХХ ст., пов'язане з пошуком принципово нових засобів виразності. Авангардисти виступили проти усталених канонів мистецтва, запропонували нове розуміння понять «прекрасне», «художнє». Традиційно авангардом називають усю сукупність новаторських художніх тенденцій, які з'явилися в мистецтві на початку ХХ ст., таких як кубізм, експресіонізм, дадаїзм, футуризм тощо. Відмовившись від норм художнього зображення (масштабу, перспективи, пропорцій), художники-авангардисти звертаються до нових технік, видів і жанрів мистецтва, таких, як колаж, асамбляж, реді-мейд («готова річ») тощо.

АВЕРС (фр. *avers*, лат. *adversus* – «звернений обличчям») – лицьова, головна сторона монет і медалей, протилежна реверсу. На аверсі сучасних європейських монет, зазвичай, розміщується герб держави або портрет правителя.

АВТЕНТИЧНИЙ (від гр. *authenticos* – справжній) – оригінал художнього твору.

АКАНТ, аканфа – декоративна форма, висхідна до малюнка листя трав'янистої рослини аканту. Цей мотив, що виник в античному мистецтві, лежить в основі орнаменту або зумовлює конфігурацію коринфських капітелей, характерний також для декору фризів і карнизів.

АКРОТЕРІЙ (гр. *akroterion* – вершина, край) – скульптурна прикраса (статуя, пальмета тощо), розміщена під кутами фронту архітектурної споруди, побудованої із застосуванням класичного ордеру.

АКЦІОНІЗМ – сучасні процесуально-видовищні мистецтва (наприклад, хепенінг або перформанс).

АКРОЛІТИ – найдавніші грецькі статуї, дерев'яні або бронзові, з кам'яними кінцівками.

АМПІР (з фр. *empire* – імперія) – стиль в архітектурі та мистецтві трьох перших десятиріч ХІХ ст., завершальний еволюції класицизму. Стиль спирався на художню спадщину архаїчної Греції та імператорського Риму, черпаючи з нього мотиви для втілення величної могутності: монументальні масивні портики, військова емблематика в архітектурних деталях і декорі (лікторський пучок, військові обладунки, лаврові вінки, орли).

АНДЕГґРАУНД (від англ. *underground* – підпілля) – нелегальне мистецтво, таке, яке не підтримує або переслідує офіційна влада.

АНІМАЛІСТИЧНИЙ ЖАНР (від лат. *animal* – тварина) – зображення тварин у живописі, скульптурі, графіці, декоративно-прикладному та народному мистецтві. Художників, скульпторів, які працюють в анімалістичному жанрі, називають анімалістами.

АНТАБЛЕМЕНТ – горизонтальна конструкція класичної архітектури, що спирається на

колону й утворена архітравом, фризом та карнизом.

АНТИЧНЕ МИСТЕЦТВО (від лат. *antiquus* – давній) – назва давньогрецького й давньоримського мистецтва від III тис. до н.е. до V ст. н.е. Пережило найвищий розквіт у Давній Греції в V-IV ст. до н.е. в епоху рабовласницької демократії. Кращі твори античного мистецтва втілили в класичних, піднесених формах високі гуманістичні ідеали, які досі пов'язані з уявленнями про художню досконалість і недосяжність художнього зразка.

АПОЛЛОН (гр. міф) – один із найважливіших божеств олімпійської релігії, син Зевса й богині Лето, батько Орфея, Ліна й Асклепія, брат Артеміді. Статуї Аполлона роботи Скопаса, Леохара, Праксителя дійшли до нас у римських копіях. Найбільш відома з них – «Аполлон Бельведерський» (Ватикан). У новому мистецтві Аполлон – ідеал чоловічої краси, молодості та шляхетності.

АПОЛЛОН БЕЛЬВЕДЕРСЬКИЙ – статуя, приписувана давньогрецькому скульптору Леохару (Leochares, пізня класика, середина IV ст. до н.е.). Відома за римськими мармуровими копіями, які дійшли до нас. При віртуозній обробці матеріалу відрізняються зовнішньою ефектністю та академічною холодністю образу.

АНГОБ (фр. *engobe*) – покриття з білої або кольорової глини для керамічних виробів.

АРТ ДЕКО (від фр. *art deco*) – стиль декоративного мистецтва, дизайну та архітектури, також названий стилем модерн, з'явився в 1920-х рр. і став панівним стилем у Західній Європі та Сполучених Штатах в 1930-х рр. Це еклектичний стиль, що являє собою синтез модернізму й неокласицизму. Визначальні риси – сувора закономірність, сміливі геометричні форми, етнічні геометричні візерунки, багатство кольорів, щедрі орнаменти, розкіш, шик. Монументально-важкі форми поєднуються з витонченими прикрасами. Типові мотиви включали стилізованих тварин, листя, оголені жіночі фігури, промені сонця тощо. Використовували дорогі природні й нові матеріали (нефрит, срібло, слонову кістку, обсидіан, хром, гірський криштал, скло, пластмаси, залізобетон).

АРТ НУВО (від фр. *art nouveau*, буквально «нове мистецтво») – стилістичний напрям у європейському мистецтві кінця XIX – початку XX ст., що виник як реакція на еклектизм, на мляве копіювання історичних стилів минулого (у Великобританії його називали стилем модерн, в Іспанії – модернізмом).

АРТЕМІДА (гр. міф) – одна з найважливіших богинь Греції, дочка Зевса й Літо, сестра-близнюк Аполлона. В античному мистецтві Артемиду зображували у вигляді юної мисливиці, у короткому хітоні, із сагайдаком за спиною; поруч із нею, зазвичай, її священна тварина лань.

АРТЕФАКТ (від лат. *arte* – штучно та *factus* – зроблений) – створений руками людини об'єкт, тобто штучний стосовно природи.

АРХАЇКА (від гр. *archaikos* – старовинний, давній) – ранній етап у розвитку будь-якого явища. У мистецтвознавстві ранній період розвитку мистецтва Давньої Греції (VII–VI ст. до н.е.).

АРХІТЕКТУРА (від гр. *architekton* – будівельник) – мистецтво проектувати та зводити будинки й інші споруди, які створюють матеріально організоване середовище, необхідне людям для життя й діяльності, відповідно до призначення, сучасних технічних можливостей та естетичних уподобань.

АСАМБЛЯЖ (від фр. *assemblage* – змішування) – художня комбінація предметів на площині або в просторі.

АСИМЕТРИЯ – розміщення, поєднання елементів, не врівноважених щодо осі симетрії.

АСОЦІАЦІЯ (лат. *assocío* – пов'язую) – спосіб досягнення художньої виразності, що ґрунтується на виявленні зв'язку чуттєвих образів, які виникають у процесі безпосереднього відображення дійсності, з уявленнями, які зберігаються в пам'яті або закріпленні в культурно-історичному досвіді.

АТЛАНТ (гр. міф) – титан, який тримав на своїх плечах небесне склепіння. В архітектурі атлантами називають скульптури чоловіків, які підтримують перекриття або портик.

АФІНА (гр. міф) – одна з найважливіших богинь Греції, богиня мудрості й справедливої війни. Її зображували у вигляді суворої й величної діви, найчастіше в довгому вбранні й повному озброєнні, зі списом, щитом і в шоломі. Біля ніг Афін сидить її священний птах сова, іноді Афіну зображували зі змією.

АФРОДІТА (гр. міф) – одна з найважливіших богинь, богиня любові й краси. В античному мистецтві Афродіту зображували жінкою в розквіті сил і краси: в архаїчному і класичному мистецтві богиню зображували у вбранні, а починаючи з IV ст. до н.е. – напівоголеною або абсолютно оголеною. Особливо знаменита Кнідська статуя Афродіти роботи Праксителя, відома більш ніж за 50 копіями. Дійшло до нас кілька справжніх статуй Афродіти епохи еллінізму, з яких найбільш знаменита «Афродіта Мілоська».

Б

БАРЕЛЬЄФ (від фр. *bas-relief* – низький рельєф) – різновид рельєфної скульптури, у якому опукла частина зображення виступає над площиною фону не більше ніж на половину свого об'єму. Поширений вид прикраси архітектурних споруд і творів декоративного мистецтва, прикрашаються також постаменти пам'ятників, стели, меморіальні дошки, монети, медалі, геми.

БАРОКО (від італ. *barocco* – буквально «химерний», «дивний») зародився в Італії, один з основних стилів у європейській архітектурі й мистецтві кінця XVI – сер. XVIII ст. Бароко втілює нові уявлення про єдність, безмежність і різноманіття світу, його драматичну складність і вічну мінливість, інтерес до реального середовища та навколишньої природної стихії. Людина в мистецтві бароко постає багатопланою особистістю, зі складним внутрішнім світом, яка залучена в колообіг і конфлікти середовища. Характерні грандіозність, пишність і динаміка, патетична піднесеність, інтенсивність почуттів, пристрасть до ефектних видовищ, поєднання ілюзорного й реального, сильний контраст масштабів і ритмів, матеріалів і фактур, світла й тіні.

БАТАЛЬНИЙ ЖАНР (від. фр. *bataille* – битва) – жанр образотворчого мистецтва, сформований у XV–XVI ст., присвячений темам війни та військового життя, основне місце в якому займають сцени битв і військових походів.

БІСКВІТ (від фр. *biscuit*) – фарфор, не покритий глазур'ю. Із середини XVIII ст. із нього виконували настільні скульптурні групи до палацових сервізів у Німеччині, пізніше в Росії, Франції, Данії.

БЮСТ (від лат. *bustum* – місце кремації, надгробний пам'ятник) – погрудне, здебільшого портретне зображення людини в круглій скульптурі. З'явився в Стародавньому Єгипті й Давній Греції. Остаточо склався в портретному мистецтві Давнього Риму. Був досить поширений у мистецтві епохи Відродження й Нового часу.

В

ВЕНЕРА – італійська богиня садів. Пізніше ототожнена з Афродітою, грецькою богинею любові. У переносному значенні Венера означає «красуня». Зображення Венери в скульптурі й живописі були поширені як у давнину, так і в Новий час.

ВЕНЕРИ ПАЛЕОЛІТИЧНІ – жіночі статуетки з каменю, кістки й обпаленої глини, знайдені в археологічних шарах верхнього палеоліту. Найвідоміша «Венера з Віллендорфа», (вапняк (з Віллендорфа, Нижня Австрія). Верхній палеоліт. Природничо-історичний музей. Відень).

ВЕРНІСАЖ (фр. *vernissage* – лакування) – урочисте відкриття художніх виставок у присутності спеціально запрошених осіб (художників, скульпторів, діячів культури та мистецтва).

ВЕРСТАТ СКУЛЬПТУРНИЙ – дерев'яний триножник із круглою або квадратною дошкою-підставкою, яка обертається, й на яку поміщають скульптуру в процесі роботи.

ВИРАЗНІСТЬ – образне значення сукупності матеріальних засобів і прийомів художньої творчості, яке реалізується митцем у конкретній формі твору.

ВІМПЕРГ (нім. *wimperg* від *windberg* – захист від вітру) – гострий шпиль над порталами й віконними прорізами готичних будівель. Як правило, його увінчували хрестоцвітами, часто прикрашали скульптурним різьбленням, краббе та іншими декоративними елементами.

ВІДРОДЖЕННЯ, або **РЕНЕСАНС** (від фр. *renaissance*) – епоха в культурному та ідейному розвитку низки країн Західної та Центральної Європи, а також деяких країн Східної Європи (в Італії XIV–XVI ст., в інших країнах XV–XVI ст.). Основні визначальні риси: світський характер мистецтва, гуманістичний світогляд, звернення до античної культурної спадщини, своєрідне її «відродження». Розрізняють: Раннє Відродження – XV ст., Високе – кінець XV – перша чверть XVI ст. і Пізнє – XVI ст. Найвидатніші майстри італійського Відродження: Філіппо Брунеллескі, Донателло, Верроккьо, Мазаччо, Філіппо Ліппі, Сандро Боттічеллі, П'єрро делла Франческа, Леонардо да Вінчі, Рафаель, Мікеланджело, Джорджоне, Тиціан, Якопо Тінторетто та ін.

ВІЗУАЛЬНІСТЬ (лат. *visualis* – зоровий) – зорове сприйняття.

ВОТИВНІ ПРЕДМЕТИ, вотивні дари – предмети, які приносять у храми заради зцілення або виконання певного бажання. Звичай приношення вотивних предметів є пом'якшеною формою жертвоприношення.

Г

ГАЛАТЕЯ (гр. міф) – nereїда, уособлення спокійного моря; кохана Пігмаліона.

ГАЛЬШТАТСЬКЕ МИСТЕЦТВО (від назви могильника *Hallstatt*, південно-західна Австрія) – художні пам'ятки гальштатської археологічної культури, розташованої на півдні Середньої Європи в період раннього залізного віку (близько 900–400 рр. до н.е.). Мистецтво було переважно декоративно-прикладним та орнаментальним. Знайдено значну кількість бронзових мечів, нашивних блях, браслетів, обручів, відер, нерідко із зображеннями людей і звірів, а також багатофігурних сюжетних композицій.

ГАРГУЙЛІ, гаргулья, також гаргуйль (фр. *gargouille* – буквально «горлянка») – у готичній архітектурі: кам'яний або металевий випуск водостічного жолоба, найчастіше скульптурно оформлений у вигляді гротескного персонажа (іноді – багатофігурного

сюжету) і призначений для ефективного відведення дощового стоку з вертикальних поверхонь нижче схилу покрівлі.

ГАРМОНІЯ (від. гр. стрункість, єдність, узгодження частин) – в образотворчому мистецтві це сполучення форми й кольору, взаємозв'язок різноманітних фрагментів зображення, співмірність окремих частин поміж собою, єдність у різноманітності.

ГЕРМЕНЕВТИКА (гр. *hermeneukos* – роз'яснення, тлумачення) – теорія розуміння багатозначних культурно-історичних текстів, аналіз та інтерпретація художнього сенсу мистецьких явищ.

ГІГАНТИ (гр. міф) – споріднений богам і циклопам буйний народ велетнів, які мешкали на далекому заході. Сини Урана й Геї. Гіганти повстали проти влади олімпійських богів. У творах мистецтва їх часто зображували велетнями з хвостами драконів.

ГІГАНТОМАХІЯ (гр. міф) – боротьба богів із гігантами, один із найпопулярніших міфів Стародавньої Греції. Гігантомахія – популярний сюжет скульптурних творів давнини (фриз вітваря Зевса в Пергамі, III–II ст. до н.е.).

ГЕМА (від лат. *gemma*) – твір гліптики, дорогоцінний або напівдорогоцінний різьблений камінь із поглибленим (інталія) або опуклим (камея) зображенням. У давнину слугували печатками, знаками власності. Пізніше їх використовували переважно як прикраси.

ГЛІПТИКА (від. гр. *гліфо* – вирізую) – мистецтво різьби по коштовних та напівкоштовних каменях, один із видів декоративно-прикладного мистецтва.

ГЛІПТОТЕКА – зібрання творів скульптури або гліптики; музей скульптури.

ГОТИКА – стиль, що зародився у Франції в другій половині XIII ст. В Італії відображений у культурі міст-комун, у Франції – у художньому стилі королівських дворів та архітектурі соборів. Для готики характерні ефекти, створювані «лінією», які додають їй напруженості та спрямованості вгору. Найістотніші особливості цього стилю – стрілчаста арка та прогресуюче полегшення простору, розташованого між двома пілястрами, велика кількість скульптурного декору храмів.

ГОРЕЛЬЄФ (фр. *haut-relief* – високий рельєф) – різновид випуклого рельєфу, де зображення виступають над площиною більш ніж на половину свого об'єму.

ГРИФОН, або **ГРИФ** (від гр. *grups*), – у міфології народів Стародавнього Сходу та Давньої Греції жахливі птиці з тілом лева й орлиним дзьобом (іноді левоголові). Досить поширені в мистецтві Стародавнього Сходу й античності, пізніше набули характеру геральдичного або декоративного мотиву.

ГРОБНИЦЯ – місце поховання, іноді споруджуване в особливому стилі монументальної архітектури. Найграндіознішими взірцями похоронної архітектури стали єгипетські піраміди.

ГРОТЕСК (італ. *grottesco* – химерний, від *grotta* – печера) – художній прийом в образотворчому мистецтві, який ґрунтується на свідомому перебільшенні, контрастах реального й химерного, прекрасного й повторного, трагічного й комічного. Термін уперше з'явився в XV ст. при розкопках у Давньому Римі підземних приміщень (гrotів) «Золотого будинку» Нерона (I ст. н.е.), де були знайдені химерні орнаменти.

Д

ДЕКОР (фр. *decor*, від лат. *decoro* – прикрашаю) – 1) система прикрас архітектури (фасаду, інтер'єру) або виробів; 2) засіб зорового об'єднання в ансамбль окремих архітектурних споруд або предметів.

ДЕКОРАТИВНІСТЬ – сукупність художніх властивостей предметного середовища, яке оточує людину, з метою підсилення емоційно-виразної та художньо-організуючої ролі творів пластичних мистецтв.

ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО – галузь пластичних мистецтв, твори яких поряд з архітектурою створюють художньо-досконале матеріальне середовище, яке оточує людину і вносять у нього естетичний ідейно-образне естетичне начало. Виділяють *монументально-декоративне мистецтво* (архітектурний декор, розписи, рельєфи, статуї, вітражі, мозаїки, паркова скульптура), *декоративно-прикладне мистецтво* (створення художніх виробів, призначених переважно для побуту) та *оформлювальне мистецтво* (художнє оформлення свят, експозицій виставок і музеїв, вітрин тощо).

ДЕКОРАТИВНЕ ОЗДОБЛЕННЯ – єдність живописних, пластичних та архітектурних елементів, які прикрашають будівлю.

ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНЕ МИСТЕЦТВО – галузь декоративного мистецтва, спрямована на створення художніх виробів, які мають практичне призначення в суспільному та приватному побуті, а також на художнє оздоблення ужиткових предметів (посуду, меблів, тканин, знарядь праці, одягу, прикрас, іграшок тощо).

ДЕСЮДЕПОРТ (від фр. *dessus de porte*, буквально «над дверима») – декоративна композиція, розташована над дверима. Найчастіше скульптурна або рельєфна, іноді, у вигляді живописного панно. Як характерний архітектурний елемент бароко набув значного поширення в XVII–XVIII ст.; парадні інтер'єри палаців цього періоду майже завжди включають у себе десюдепорти. Нерідко зустрічаються в інтер'єрах класицизму та періоду еклектики.

ДИЗАЙН (від англ. *design* – задум, проект, креслення, малюнок) – термін на позначення різних видів проектування, які формують естетичні й функціональні якості предметного середовища.

ДИПТИХ (від гр. *diptychos* – складений удвічі) – подвійна дощечка, якою користувалися в античні часи; вирізана зазвичай зі слонової кістки й повністю покрита воском, щоб можна було писати. Цим терміном позначають і живописну картину з релігійним сюжетом, написану на двох дерев'яних стулках, скріплених петлями.

ДИФУЗІЯ КУЛЬТУРНА – поширення властивостей та особливостей однієї культури на іншу.

ДОНАТОР (від лат. *donator* – дарувальник) – у західноєвропейському мистецтві середньовіччя й Відродження скульптурне або живописне зображення замовника, іноді будівельника храму (як правило, з моделлю будівлі в руках) або замовника твору живопису.

ДОРІЙСЬКИЙ ОРДЕР – один із трьох основних архітектурних ордерів. Колона доричного ордеру не має бази, стовбур прорізаний канелюрами; капітель складається з ехіна й абаки. Антаблемент членується на архітрав, фриз і карниз; фриз горизонтально поділений на тригліфи та метопи.

ДУЧЕНТО (від італ. *ducento* – тринадцяте століття) – найменування періоду в історії італійської культури, який поклав початок мистецтву Проторенесансу.

Е

ЕГЕЙСЬКЕ МИСТЕЦТВО, або крито-мікенське мистецтво. Так називають художню культуру Греції XXX–XII ст. до н.е., основними центрами якої були острів Крит, материкова Греція та острови Егейського моря (архіпелаг Кіклади). Специфічний вид

образотворчого мистецтва Кіклад, так звані кікладські ідоли, – мармурові статуетки (переважно жіночі, іноді зображення музикантів) геометризованих лаконічних монументальних форм із чітко вираженою архітектонікою. Мистецтво Криту вплинуло на Кіклади й материкову Грецію. Мистецтво Мікен XV–XIII ст. до н.е., так само, як і критське, велику увагу приділяло людині й природі (скульптура; фрески палаців у Фівах, Тіринфі, Мікенах, Пілосі; вазопись), але тяжіло до стійких симетричних форм та узагальнення (геральдична композиція з 2-ма фігурами левів рельєфу «Левових воріт» у Мікенах).

ЕДІКУЛА (лат. *aedicula* – будинок, невеликі храм, каплиця) – 1. В античній архітектурі ніша, увінчана фронтоном та обрамлена колонами або пілястрами, які спираються на підніжжя. В едікулу встановлювали статуї богів у храмах, громадських будівлях, житлових будинках. 2. Невеликі елліністичні й давньоримські культові будівлі.

ЕКЛЕКТИКА (від гр. *eklektikos* – вибирати) – механічне поєднання різних, нерідко протилежних принципів.

ЕКСПОЗИЦІЯ (від лат. *expositio* – виклад, показ) – систематизоване розміщення експонатів (творів мистецтв, пам'яток матеріальної культури, історичних документів тощо) у виставкових і музейних приміщеннях.

ЕКСПРЕСІОНІЗМ (від лат. *expressio* – вираз, виразність) – напрям у мистецтві початку XX ст., що проголосив основною реальністю егоцентричний світ людини, яка вбачає основну мету мистецтва в експресії емоційного переживання.

ЕКСПРЕСІЯ (лат. *expression* – висловлювання) – в образотворчому мистецтві застосовується щодо натури або художнього твору для позначення виразності, сили прояву почуттів та емоцій у разі впливу твору мистецтва або окремих його елементів на глядача.

ЕЛЛІНІСТИЧНА СКУЛЬПТУРА – мистецтво Давньої Греції, країн Східного Середземномор'я, Передньої Азії, північно-західних районів Центральної та південних областей Середньої Азії в 4-й чверті IV–I ст. до н.е. У скульптурі співіснування суперечливих тенденцій проявилось як у відмінностях художніх шкіл, так і в розробці рис, що намітилися в грецькій скульптурі IV ст. до н.е., – експресивності пластики Скопаса, ліричності творів Праксителя, динамічності форм у роботах Лісіппа. Поряд із творчим використанням класичної спадщини, створенням гармонійних образів (Афродіта Мілоська, мармур, II ст. до н.е., скульптор Агесандр) існувала тенденція механічного наслідування класики, що породжувала внутрішньо холодні твори. Скульптура перестала слугувати громадянським ідеалам полісу; у ній наростали абстрагованість, декоративність, оповідальність, часом ілюстративність («Лаокоон», мармур, I ст. до н.е., скульптори Агесандр, Полідор, Атенодор). Характерні для низки шкіл елліністичної пластики драматизм, експресія та патетична пристрасність, покликані активно впливати на глядача, внутрішня напруженість образів і зовнішня ефектність форм, побудованих на взаємодії з навколишнім простором, несподівані ракурси й динамічні жести, складний малюнок композиції і сміливі контрасти світла і тіні знайшли найбільш яскраве вираження в горельєфі фризу «Вівтаря Зевса» в Пергамі (мармур, II ст. до н. е.), статуї «Ніка Самофракійська» (мармур, II ст. до н.е.). Багатоплановість і суперечливість елліністичної скульптури проявилися в співіснуванні ідеалізованих портретів монархів, гігантських статуй божеств («Колос Родоський», не зберігся), гротескних міфічних (сирени, сатири) або жанрових, інтимних образів, гострохарактерних зображень старих людей, драматичних «портретів філософів».

ЕМАЛЬ (фр. *email*, від *smeltan* – плавити) – художня техніка для прикрашення ювелірних виробів. Відома холодна техніка емалі (без випалу) та гаряча, за якою пофарбовану окисами пастозну масу наносять на поверхню й випалюють, у результаті чого з'являється склоподібний кольоровий шар.

ЕСКІЗ – малюнок, живописний начерк або узагальнено-схематична скульптура, зроблені на швидкоруч, тільки щоб «схопити» в основних рисах образотворчу ідею або початкову думку, яка передуватиме остаточному варіанту.

ЕТЮД (фр. *etude* – вивчення, нарис) – в образотворчому мистецтві зображення невеликого розміру допоміжного характеру, виконане з натури за допомогою живописних, графічних або пластичних матеріалів.

Ж

ЖАНР (від фр. *genre* – рід, вид) – історично сформовані внутрішні підрозділи в більшості видів мистецтва. В образотворчому мистецтві основні жанри визначаються, насамперед, за предметом зображення. Розрізняють: пейзаж (міський, сільський, індустріальний, марина), натюрморт, портрет (парадний, інтимний, груповий, шарж, карикатура), історичний (міфологічний), батальний, сакральний, побутовий (галантний), анімалістичний, інтер'єр.

ЖАНР АНІМАЛІСТИЧНИЙ (від лат. *animal* – тварина) – зображення тварин у живописі, скульптурі, графіці. У світовому мистецтві анімалістичний жанр з'явився з часів палеоліту й розвивається до наших днів.

ЖАНР БАТАЛЬНИЙ (від фр. *bataille* – битва) – жанр образотворчого мистецтва, сформований у XV–XVI ст., присвячений темі війни та військового життя, провідне місце в якому займають сцени битв і воєнних походів.

ЖАНР ІСТОРИЧНИЙ – один з основних жанрів образотворчого мистецтва, присвячений зображенню історичних подій минулого й сучасності, соціально значущих явищ в історії народу.

ЖАНР ПОБУТОВИЙ – жанр образотворчого мистецтва, присвячений зображенню повсякденного приватного та громадського життя.

З

ЗАДУМ – складене у творчій уяві художника конкретне й цілісне уявлення про основні аспекти змісту та форми художнього твору до початку практичної роботи над ним.

ЗАКОНИ КОМПОЗИЦІЇ: закон цілісності (неподільність, необхідність зв'язку і взаємної узгодженості всіх елементів, неповторність елементів); закон типізації (типовість характерів і типовість обставин, у яких розвивається дія в композиції; передавання у творі мистецтва відчуття руху, розвитку дії в часі; новизна); закон контрастів; закон підпорядкованості всіх засобів композиції ідейному задуму. У композиції також відомі правила (ритму, сюжетно-композиційного центру, симетрії, асиметрії, паралельності, розташування головного на другому плані, сприйняття об'єктів зображення, портретного зображення голови або фігури) і прийоми (передачі враження монументальності, простору, горизонталі та вертикалі, діагональних напрямків тощо).

ЗВІРИНИЙ СТИЛЬ – умовне найменування певного типу декору, поширеного в давньому декоративно-прикладному мистецтві Азії та Європи, визначальною рисою якого були стилізовані зображення тварин, окремих частин їхнього тіла або сцен

боротьби звірів. Склався й дуже поширився в залізному віці (I тис. до н.е.). Характерний для зброї та деталей кінської упряжі, широко представлений у ювелірному мистецтві (на намистах, браслетах, ручках дзеркал тощо). У найбільш розвиненому вигляді зустрічався у скіфів, саків, древніх алтайців, фракійців і сарматів.

ЗЕВС (гр. міф) – цар і батько богів та людей, верховне божество Олімпійської релігії. В античному мистецтві Зевса зображали могутнім володарем, який сидить на троні, зі скіпетром і Нікою в руках, з орлом біля трону. Така статуя була споруджена в Олімпії (V ст. до н.е.). У переносному значенні Зевс – повелитель, людина, яка значно підноситься над загальним рівнем інших людей.

ЗЕРНЬ – дрібні кульки (діам. від 0,4 мм) із міді, срібла або золота, напаяні на ювелірні вироби, часто на орнамент із тонкого дроту.

ЗЛІПОК – точна копія твору скульптури. Зліпок отримують зняттям з оригіналу твердої (гіпс) або м'якої (воскової, пластилінової тощо) форми і заливки в неї гіпсу, синтетичної маси тощо. Використовують у музейних експозиціях як навчальний посібник у реставрації.

ЗМІСТ ХУДОЖНІЙ – особливості життєвого матеріалу, який покладено в основу мистецького твору, та характер його ідейно-естетичного осмислення.

ЗОБРАЖАЛЬНІСТЬ – відтворення засобами мистецтва зовнішнього, чуттєво-конкретного вигляду явища реальності.

ЗОЛОТИЙ ПЕРЕТИН, ЗОЛОТА ПРОПОРЦІЯ – поділ у крайньому та середньому відношенні, гармонійний поділ, поділ відрізка AC на дві частини так, що більша його частина AB відноситься до меншої BC так, як весь відрізок AC відноситься до AB (тобто $AB:BC = AC:AB$). Наближено це співвідношення дорівнює $5/3$, точніше $8/5$, $13/8$ і т.д. Принципи вперше були використані в єгипетському, а потім в античному мистецтві й пізніше лягли в основу композиційної побудови багатьох творів світового мистецтва. Термін увів Леонардо да Вінчі.

ЗООМОРФІЗМ – уподібнення тварині, наділення якостями, властивими тваринам, зображення у вигляді звіра, птиці та ін. Зазвичай зооморфізмом називають уявлення божества в образі тварини або з його ознаками (головою, лапами, крилами тощо). Особливо виразно виявився в мистецтві Стародавнього Єгипту, Стародавньої Індії, Стародавньої Америки. Наділення людини рисами тварини дійшло до наших днів у казкових і сатиричних образах мистецтва.

I

ІЄРАТИЗМ (від гр. *hieratikos* – культовий, священний) – обумовлені релігійно-канонічні вимоги урочистої застиглості, абстрактності композиції, трактування людських фігур та облич (ієратичне трактування припускає, наприклад, зображення людей у суворо фронтальних позах, із нерухомим поглядом тощо). Притаманний мистецтву Давнього світу та Середньовіччя.

ІМПРЕСІОНІЗМ (від фр. *impression* – враження) – напрям у мистецтві XIX – поч. XX ст., зорієнтований на зображення швидкоплинних вражень від реального світу в його русі та мінливості.

ІНВАЙРОНМЕНТ (англ. *environment* – оточення, середовище) – значна просторова композиція, глядач якої може перебувати «всередині» неї (наприклад, імітація інтер'єру з фігурами людей, твір ленд-арту тощо.)

ІНКРУСТАЦІЯ – столярний декор, який включає малюнки або зображення з дерева різних кольорів і порід, металу, перламутру або слонової кістки, врізані в поверхню виробу.

ІНСТАЛЯЦІЯ (від англ. *installation* – установка) – просторова комбінація з готових промислових, природних або створених художником об'єктів, живопису, скульптури, текстової або візуальної інформації тощо. Різновидом інсталяції є асамбляж (комбінація предметів). Створюючи незвичні, несподівані сполучення звичних речей, художник надає їм нового символічного сенсу. Термін став широко використовуваним у 1970–1980-і рр.

ІНТАЛІЯ (від італ. *intaglio* – різьба) – різьблений камінь (гема) з поглибленим зображенням. Інталії слугували здебільшого печатками (з'явилися в IV тис. до н.е. в країнах Стародавнього Сходу, поширилися в період античності).

ІНТАРСІЯ (від італ. *intarsio* – інкрустація) – вид інкрустації на дерев'яних предметах: фігурні зображення або візерунки з пластинок дерева, різних за текстурою і кольором, врізаних у поверхню дерев'яного предмета. Найвищого розквіту досягла в Італії в XV ст.

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ (лат. *interpretatio* – тлумачення, пояснення) – тлумачення будь-чого, зокрема самостійне творче розкриття сенсу художнього твору, виражене в його виконанні (виконавська інтерпретація) або в словесному судженні (вербальна інтерпретація).

ІНФОРМАЦІЙНЕ МИСТЕЦТВО, або **КОНЦЕПТУАЛІЗМ** (від англ. *concept* – поняття, ідея, загальне уявлення), – один із найзначніших напрямів сучасного мистецтва (власне, майже все сучасне мистецтво належить до концептуалізму), найбільш інтелектуальний напрям авангарду. Концептуалізм дематеріалізує мистецтво (його ще називають «антимистецтвом»), концентруючи увагу на самому процесі формування творчої ідеї та репрезентуючи її різноманітними візуальними або аудіовізуальними знаками. Завданням глядача (слухача, читача) тут є не тільки сенсорне визначення концептуального об'єкта, але, насамперед, виявлення зв'язку між візуальним образом і вкладеною в нього ідеєю, його значенням.

ІОНІЙСЬКИЙ ОРДЕР – один із трьох основних архітектурних ордерів. Має струнку колону з базою, стовбуром, пронизаним вертикальними жолобками (канелюрами); капітель складається з двох великих завитків (волют). Антаблемент іноді без фриза, архітрав – із трьох горизонтальних смуг; фриз нерідко суцільно заповнений рельєфом.

ІПІЧНИЙ ЖАНР (від гр. *hippos* – кінь) – вид образотворчого мистецтва, у якому провідним мотивом є зображення коня.

К

КАМЕЯ (від іт. *cammeo*) – зображення на камені або багатошаровому самоцвіті, що досягається рельєфною обробкою світлішого шару при збереженні темного шару як тла (або навпаки). Відомі з IV ст. до н.е. Як правило, різьнуть їх із багатошарових каменів (фон одного кольору, зображення іншого). Найбільш відома «Камея Гонзага» – рідкісний зразок мистецтва гліптики, створена в Александрії в III ст. до н.е.

КАНОН (від гр. *kanon* – правило, норма) – нормативний зразок; сукупність непорушних правил, прийомів, форм діяльності та творчості.

КАПІТЕЛЬ (від пізньолат. *capitellum* – голівка) – пластично виділена частина вертикальної опори (стовпа або колони), що увінчує її. Відомі з архітектури

Стародавнього Сходу. В античну епоху склалися: у Греції три основних класичних типи – дорійська, іонійська, коринфська; у Римі ще два типи – тосканська та композитна.

КАРІАТИДИ (від гр. *karyatides* – жриці храму Артеміди в Каріях, Давня Греція) – скульптурні зображення жіночих фігур, що слугують опорами для консолей, архітрів тощо. Зазвичай притулені до стіни або виступають із неї. Були досить відомі в античній архітектурі та європейській архітектурі XVII–XIX ст.

КАРОЛІНГСЬКЕ ВІДРОДЖЕННЯ, КАРОЛІНГСЬКИЙ РЕНЕСАНС – умовне найменування епохи піднесення ранньосередньовічної культури в імперії Карла Великого і королівствах династії Каролінгів у VIII–IX ст. в основному на території Франції та Німеччини.

КАРТИНА СВІТУ ХУДОЖНЯ – притаманний мистецтву конкретно-чуттєвий і водночас узагальнений вид осягнення та образного відображення реальності; також реалізація історичного культурного досвіду людства у сфері індивідуально-особистісної та суспільної свідомості.

КАРТУШ (фр. *cartouche*, від іт. *cartoccio* – згорток, торбинка) – скульптурна або графічна прикраса у вигляді щита або не до кінця розгорнутого сувою, на якому може міститися герб, емблема або напис. Як елемент орнаменту картуш постійно вживався в пізньому ренесансі й бароко.

КАТАРСИС (від гр. *katharsis* – очищення) – термін античної естетики; означає душевну розрядку, естетичну реакцію, яку відчуває реципієнт на завершальній стадії психофізичного процесу художнього сприйняття.

КВАДРИГА – антична двоколісна колісниця, запряжена четвіркою коней в один ряд, якою візник управляв стоячи. У Західній Європі XVIII–XIX ст. квадриги прикрашали будови – фронти монументальних будівель і триумфальні арки.

КВАТРОЧЕНТО (від іт. *quattrocento* – буквально «чотириста») – прийняте в італійській мові найменування XV ст.; у мистецтвознавчій літературі позначає період Раннього Відродження в Італії.

КЕНТАВРИ (гр. міф) – міфічні істоти, лісові демони, напівлюди-напівконі. Поширений міф про битву Геракла з кентаврами.

КІНЕТИЧНЕ МИСТЕЦТВО – авангардистський напрямок у сучасній пластиці, заснований на створенні естетичного ефекту за допомогою рухомих установок. Зародилося в 1920–1930 рр. (В. Татлін, СРСР, модель пам'ятника-вежі III Інтернаціоналу), а пізніше А. Колдер у США (так звані мобілі) та ін., надаючи обертового або поступального руху окремим частинам своїх творів, намагалися подолати традиційну статичність скульптури, надати більшої активності її взаємодії із середовищем. Остаточно сформувалося в 1960-х рр. у творчості М. Шоффера (Франція), Х. Ле Парка (Аргентина) та ін., які прагнули за допомогою різноманітних засобів оптико-акустичного впливу на глядача передати в кінетичних просторових композиціях специфіку сучасної науково-технічної революції.

КІЧ, КІТЧ (від нім. «халтура», «несмак») – специфічне явище, що належить до найнижчих пластів масової культури: стереотипне, примітивне, спрямоване на зовнішній ефект псевдомистецтво, позбавлене справжньої художньо-естетичної цінності.

КЛАСИЦИЗМ (від лат. *classicus* – зразковий) – художній стиль у мистецтві, для

естетичної теорії якого характерні раціоналізм, завершені гармонійні форми, монументальність, шляхетність, урівноваженість композиції й водночас елементи схематизації та формалізму, абстрактна ідеалізація. Найвищого розвитку в Європі досяг у XVII ст.

КЛАСИЧНЕ МИСТЕЦТВО – у вузькому сенсі мистецтво Давньої Греції та Давнього Риму, а також мистецтво Відродження й класицизму, що безпосередньо спиралося на античні традиції. У більш широкому розумінні – найвищі художні досягнення епох підйому мистецтва і культури різних народів, які виявляються в різних стилістичних формах, часом далеких від античних.

КЛАУЗУРИ – вид навчальних вправ, які застосовують як інструмент перевірки здатності до самостійної творчої роботи.

КОЛЕКЦІЯ (від лат. *collectio* – зібрання) – зібрання будь-яких предметів чи творів мистецтва (зокрема книг, рукописів, картин, гравюр, скульптур, порцеляни, марок, монет тощо), однорідних або тематичних. Колекціонування передбачає збір, вивчення та систематизацію матеріалу. Набуло широкого розвитку з епохи Відродження. Серед найзначніших і прославлених в Італії: колекції сімей Медічі й Боргезе, римських пап Юлія II і Лева X та ін.

КОМПІЛЯЦІЯ – робота, складена методом з'єднання результатів чужих творів, ідей, без самостійної обробки джерел.

КОМПОЗИЦІЯ (від лат. *compositio* – складання, поєднання) – вагоме співвідношення складових художнього твору в різних видах мистецтва.

КОМПУНУВАННЯ (лат. *compono* – складаю) – процес пошуку, переміщення, підпорядковування елементів композиційному цілому.

КОНСТРУКТИВІЗМ (від лат. *construction* – будова) – напрям у мистецтві, що висував на перший план конструктивно-технічний бік художньої творчості. В архітектурі відомий усередині функціоналізму, у живописі та скульптурі – як один із напрямків авангардизму. Показній розкоші побуту конструктивісти прагнули протиставити простоту й підкреслений утилітаризм нових предметних форм,

КОНСТРУКЦІЯ (лат. *construction* – будова) – взаємозв'язок, поєднання елементів (деталей, вузлів, частин).

КОНТРАПОСТ (від італ. *contrapposto* – протилежність) – в образотворчому мистецтві прийом зображення, при якому положенню однієї частини тіла контрастно протиставляють іншу частину (наприклад, верхня показана в повороті, нижня – фронтально). Контрапост динамізує ритм фігури, дає змогу передавати рух або напруження, не порушуючи загальної рівноваги форм, посилює тримірність зображення.

КОНТРАСТ (від фр. *contraste* – різка відмінність, протилежність) – художній прийом в образотворчому мистецтві, в основі якого лежить протистояння двох співвідносних якостей із метою їх посилення.

КОНТРАКУЛЬТУРА (від лат. *contra* – проти) – напрям розвитку культури, який протистоїть «офіційній» традиційній культурі.

КОНТУР (фр. *contour*) – художньо-виражальний засіб, за допомогою якого створюється силует предмета або його окремої деталі.

КОНЦЕПТУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО, КОНЦЕПТУАЛІЗМ – різновид мистецтва модернізму, який виник наприкінці 1960-х рр. і поставив за мету перехід від створення

художніх творів до продукування більш-менш вільних від матеріального втілення «художніх ідей» (Дж. Косут, Р. Беррі, Л. Левін, Х. Хаке в США, Бен у Франції та ін.).

КОПІЯ (від лат. *copia* – множинність) – повтор певного художнього твору, виконаного автором або іншим художником. Копія точно відтворює манеру художника, розмір, техніку, колорит, композиційну будову оригіналу.

КОРА (від гр. *kore* – дівчина) – жіночий тип архаїчної статуї – молодої жінки в довгому одязі в статичній позі. Характерна для мистецтва давньогрецької архаїки, уперше з'явилися в іонійській скульптурі в 2-й чверті VI ст. до н.е. У скульптурі кори архаїчна застиглість й узагальненість форм поєднуються з тонкою декоративно-витонченою обробкою поверхні мармуру (зачіски, складки одягу), а окремі деталі (очі, одяг) часто підфарбовували.

КОРИНФСЬКИЙ ОРДЕР – один із трьох основних архітектурних ордерів. Має високу колону з базою, стовбуром, прорізними каннелюрами й пишною капітеллю, що складається з ошатного різьбленого візерунка листа аканта, обрамленого невеликими волютами. Виник у 2-й половині V ст. до н.е. Пишний і урочистий, він став найбільш поширеним в архітектурі епохи еллінізму, Давнього Риму, Відродження та класицизму.

КОРОПЛАСТИКА (від гр. *kore* – дівчина, жіноча статуетка, лялька та *plastike* – ліплення) – виготовлення жіночих фігур із випаленої глини, воску, гіпсу.

КРАББ (нім. *Krabbe*) – крючкоподібний декоративний елемент, часто наявний у готичній архітектурі. Виконаний найчастіше у формі вирізаних із каменю закручених листків, бруньок або квітів, установлених через рівні проміжки на шпильях, пінаклях, вимпергах та інших елементах готичних будівель.

КРАСА – одна з універсальних форм буття матеріального світу в людській свідомості, яка розкриває естетичний зміст явищ, їхні зовнішні й (або) внутрішні якості, які викликають задоволення, насолоду, моральне задоволення. Природа, матеріальні й духовні твори, насамперед мистецтво – усе оцінюється за законами доцільності та краси.

КРИТО-МІКЕНСЬКЕ МИСТЕЦТВО – умовне найменування мистецтва Давньої Греції епохи бронзи (близько 2800–1100 рр. до н.е.); більш відома назва «Егейське мистецтво».

КУБІЗМ (від гр. *cube* – куб – *cubisme*) – модерністська течія в образотворчому мистецтві початку XX ст., у творах якого всі предмети та явища можуть бути зображені у вигляді поєднання геометричних фігур. Розвивався у Франції (П. Пікассо, Ж. Брак, Х. Гріс) та інших країнах. Мінімізуючи зображально-пізнавальні завдання мистецтва, висунув на перший план формальні експерименти конструювання об'ємної форми на площині, виявлення простих стійких геометричних форм, розкладання складних форм на прості. Деформуючи образи реального світу, став попередником багатьох пізніших модерністських течій.

КРУГЛА СКУЛЬПТУРА – вид скульптури, твори якої (на відміну від рельєфу) являють собою самостійні тривимірні об'єми, не пов'язані з площиною фону. Основні типи: статуя, бюст, скульптурна група.

КУЛЬТУРА (від лат. *culture* – виховання, освіта, розвиток) – предметно-ціннісна форма освоювально-перетворювальної діяльності, у якій відображено історично визначений рівень розвитку суспільства й людини, а також утверджується людський сенс життя; сфера духовного життя суспільства, що охоплює систему виховання, освіти, духовної творчості (особливо мистецької), а також установи й організації, що забезпечують їхнє

функціонування (школи, ВНЗ, клуби, театри, музеї, творчі спілки тощо).

КУПІДОН (лат. міф) – бог кохання в римлян, син Венери.

КУРОС (від гр. *kuros* – парубок) – тип архаїчної статуї юнака-атлета (переважно оголеного), чоловіча репліка кори. Характерний зразок давньогрецької скульптури періоду архаїки. Тип оформився в кінці VII ст. до н.е. у зв'язку з виникненням ідеалу фізично досконалого героя, атлета або воїна. Відрізняється суворою фронтальною станичною композицією, сумарним трактуванням форм людського тіла й так званою архаїчною посмішкою. Ставили у святилищах і на гробницях.

Л

ЛАВР, ЛАУР (лат. *laurus*) – дерево, присвячене Аполлону. Оскільки Аполлона вважають богом покровителем мистецтв, вінок із гілок лавра став звичною нагородою переможцеві в змаганнях.

ЛАОКООН (гр. міф) – троянський герой, жрець Аполлона. Лаокоон намагався перешкодити троянцям затягнути в місто залишеного греками дерев'яного коня, у якому були заховані вороги. Боги, призначили загибель Трої й наслали двох величезних змій, які задушили Лаокоона та його синів. Смерть Лаокоона була улюбленою темою античних скульпторів. Найвідомішою є мармурова група «Лаокоон» родоських скульпторів Агесандра, Атенодора і Полідора.

ЛАПІФИ (гр. міф) – міфологічне плем'я, що жило у Фессалії й неодноразово воювало з кентаврами.

ЛЕНД-АРТ (від англ. *land art* – земляне мистецтво, мистецтво землі) – один з екологічних напрямів сучасної творчості, де матеріалом слугують природні об'єкти: земля, багно, камені, скелі, дерева, листя, гілки, трава, квіти, вода, сніг, вогонь тощо.

ЛІПЛЕННЯ – створення скульптури з м'яких матеріалів (глина, віск, пластилін) шляхом нарощування або видалення пластичної маси.

ЛІПНИНА – рельєфні прикраси (фігурні й орнаментальні) на фасадах і в інтер'єрах будівель (як правило, з гіпсу, штукатурки, бетону чи інших матеріалів).

ЛУВР (*Louvre*) – пам'ятник архітектури й музей, одна з архітектурних домінант історичного центру Парижа. З 1791 р. – художній музей. В основі колекції – королівські зібрання, колекції монастирів і приватних осіб. Найбільш багаті колекції східних старожитностей, давньоєгипетського, античного, західноєвропейського мистецтва (особливо французької школи).

ЛЮНЕТ (люнетта) (фр. *Lunette*, букв. – лунка) – арочний отвір у склепінні або стіні, обмежений знизу горизонталлю. У наскрізних люнетах розташовані вікна, глухі люнети прикрашають розписом і скульптурою.

М

МАКЕТ (від фр. *Maquette* – «модель, ескіз») – матеріальне просторове відтворення виробу, що проектується.

МАНЕРА (іт. *maniera*) – сукупність усіх прийомів, які характеризують стилістичні й технічні особливості цілого напрямку або творчості одного митця.

МАСКАРОН (фр. *mascaron*, іт. *mascherone* – велика маска) – вид скульптурної прикраси будівлі у формі голови людини або тварини в анфас. Маскарони, на відміну від страхітливих горгулій, можуть також мати комічний, нейтральний або романтичний

вигляд. Як правило, маскарон розміщується на видному місці: у замку арки, над віконним або дверним отвором.

МАСШТАБ – співвідношення розміру предмета на кресленні до його справжнього розміру в натурі.

МЕДАЛЬЄРНЕ МИСТЕЦТВО – мистецтво виготовлення монет і медалей, галузь дрібної пластики, споріднена з гліптикою. Для виконання монет і медалей використовують метали (мідь, срібло, золото тощо).

МЕДАЛЬЙОН (від іт. *medaglione*) – 1. Образотворча або орнаментальна композиція (ліпний або різьблений рельєф, розпис, мозаїка) в овальному або круглому обрамленні. Застосовують у декоруванні будівель, меблів тощо. 2. Ювелірна прикраса (як правило у вигляді круглої або овальної пласкої коробочки з ланцюжком, яка одночасно слугує для зберігання мініатюрного портрета або реліквії).

МЕМОРІАЛЬНІ СПОРУДИ (від лат. *memoralis* – пам'ятний) – твори архітектури та скульптури, які створюють на пам'ять про окремих осіб або історичні події: пам'ятник, монумент, піраміда, гробниця, надгробок, мавзолей, арка тріумфальна, колона, обеліск.

МЕТОД (від гр. *methodos* – шлях дослідження, теорія, вчення) – спосіб досягнення мети, вирішення завдання; сукупність дій і прийомів, призначених допомогти досягненню бажаного результату.

МЕТОПА (від гр. *μετόπη* – простір між очима) – в архітектурі елемент фриза дорійського ордеру у вигляді кам'яних або керамічних плит, що заповнюють проміжки між двома тригліфами. Метопи найчастіше прикрашали рельєфами, рідше – живописом.

МЕЦЕНАТСТВО – добродійна підтримка художників, яка здійснюється з міркувань престижу.

МИСТЕЦТВО – одна з форм суспільної свідомості, що відображає в образах дійсність і бере участь в її історичному розвитку.

МИСТЕЦТВО ДЕКОРАТИВНЕ – вид архітектонічного мистецтва, який за допомогою своїх творів художньо оформлює навколишнє матеріальне середовище.

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО – у широкому сенсі комплекс суспільних наук, які вивчають мистецтво, художню культуру загалом та окремі види мистецтва, їхню специфіку та ставлення до дійсності, їх виникнення та закономірності розвитку, роль в історії суспільної свідомості, взаємозв'язку та з іншими явищами культури, весь комплекс питань змісту й форми художніх творів. Мистецтвознавчі науки включають літературознавство, музикознавство, театрознавство, кінознавство, а також мистецтвознавство у вузькому і найбільш уживаному сенсі, тобто науку про просторові мистецтва.

МИСТЕЦТВО МОНУМЕНТАЛЬНЕ – вид образотворчого мистецтва, твори якого створені, як правило, для конкретного архітектурного середовища й відрізняються значущістю ідейного змісту, узагальненістю форм, масштабністю. Монументальні твори не можуть бути відділені від своєї основи (стіни, стелі тощо) і перенесені. До монументального мистецтва належать пам'ятники, монументи, скульптури, мозаїчні композиції для будинків, вітражі, міська й паркова скульптура, фонтани тощо.

МИСТЕЦТВО ОБРАЗОТВОРЧЕ – вид просторового мистецтва, що включає архітектуру, скульптуру, живопис і графіку, відображаючи реальність у наочних, зорових образах.

МИСТЕЦТВО ПРИКЛАДНЕ – галузь просторового мистецтва, твори якого разом з архітектурою художньо оформлюють навколишнє матеріальне середовище. Воно включає різні види мистецтв, що призначені для прикрашання творів архітектури (монументально-декоративне мистецтво), суспільного та приватного побуту (декоративно-прикладне мистецтво), художнього оформлювання видовища, свята тощо (оформлювальне мистецтво).

МИСТЕЦТВО ПРОСТОРОВЕ – вид мистецтва, що існує в просторі й сприймається зором. Синонім пластичного мистецтва. Його поділяють на образотворче мистецтво (архітектура, скульптура, живопис, графіка) та прикладне мистецтво (декоративно-прикладне мистецтво, дизайн).

МИСТЕЦТВО САКРАЛЬНЕ – мистецтво культового призначення (у православ'ї, католицизмі, ламаїзмі та деяких інших релігіях).

МИСТЕЦТВО СТАНКОВЕ – термін, яким позначають твори живопису, скульптури та графіки, що мають самостійний характер і значення (на відміну, наприклад, від творів монументального мистецтва, прикладної та книжкової графіки та інших, спеціально призначених для будь-яких споруд, видань або виробів і утворюють із ними нерозривну єдність). Ідейно-художнє значення творів станкового мистецтва не змінюється залежно від місця, де вони розміщені, хоча їхнє художнє звучання й залежить від умов експонування. Термін «станкове мистецтво» пов'язаний із «верстатом» («станком»), на якому створюють багато творів мистецтва. Станкове мистецтво набуло широкого розвитку починаючи з епохи Відродження, з розпадом універсальних комплексів середньовічної художньої культури й формуванням багатьох видів світського мистецтва, призначених для більш інтимного й безпосереднього сприйняття. Станкові форми скульптурного мистецтва стали найпоширенішими в кінці XVIII–XX ст., коли в епоху бурхливих соціальних рухів вони набули великого громадського звучання.

МИСТЕЦТВО ТЕАТРАЛЬНО-ДЕКОРАЦІЙНЕ (від лат. *decoration* – прикраса) – використовують для оформлення сцени, павільйону, тобто створення театральних декорацій та ескізів театральних костюмів. Характерне також і для кіномистецтва.

МИМЕЗИС (від гр. *mimesis* – наслідування, відтворення) – спосіб, тип творчості, що полягає в специфічному і різноманітному наслідуванні людиною природи.

МІНІМАЛІЗМ – напрямок авангардизму 1960-х – початку 1970-х рр. Твори, які належать до цього стилю, відрізняє навмисна простота форми, яка часто зведена до елементарних геометричних контурів, і колористичний лаконізм.

МОБІЛЬНЕ МИСТЕЦТВО – цей термін зазвичай використовують на позначення мистецтва, яке легко переміщується, тобто для порівняно невеликих предметів мистецтва й різних виробів, що мають художню цінність. Наприклад, орнаментовані вироби з кістки й рогу, різні статуетки, кам'яні палетки з рельєфами, гравірованими та мальовничими зображеннями тощо.

МОВА ХУДОЖНЯ – зображувально-виразні засоби художнього твору, специфічні для кожного виду мистецтва.

МОДЕЛЬ (від лат. *modulus* – міра, зразок) – в образотворчому й декоративно-прикладному мистецтві: 1. Зображуваний об'єкт. 2. Виріб, із якого знімають форму для відтворення в іншому матеріалі. 3. Зразок, який слугує еталоном, стандартом для подальшого масового виробництва.

МОДЕЛЮВАННЯ (від фр. «ліпити, формувати») – метод роботи, що ґрунтується на

заміні конкретного об'єкта роботи (оригіналу) іншим, подібним до нього (моделлю).

МОДЕРН СТИЛЬ, АР НУВО (*art nouveau*) (від фр. *moderne* – новітній, сучасний) – стиль у європейському та американському мистецтві кінця XIX – початку XX ст. Стверджуючи єдність стильових принципів усього оточення людини від архітектури житла до деталей костюма, провідну роль представники стилю віддавали архітектурі як основі синтезу мистецтв. Одним з основних виражальних засобів у мистецтві модерну був орнамент характерних криволінійних обрисів, часто пронизаний експресивним ритмом, який підпорядковує собі композиційну структуру твору. В інтер'єрах витончені лінійні плетіння, рухливі рослинні візерунки розсіпані по стінах, підлозі, стелі, концентруються в місцях їх сполучення, об'єднують архітектурні площини, активізують простір. Твори живопису та скульптури втрачають свій самостійний характер, включаючись у загальний ансамбль інтер'єру модерну. У скульптурі основними є рельєфи.

МОДЕРНІЗМ (від фр. *moderne* – новітній, сучасний) – неоднозначне поняття, використовуване в мистецтвознавстві в декількох сенсах. У найбільш широкому із них воно вживається в мистецтвознавстві XX ст. на позначення великого кола явищ мистецтва авангардно-модерністичного характеру, які виникли під впливом НТП у техногенній цивілізації другої половини XIX – першої половини XX ст. (або навіть дещо ширше), починаючи із символізму та імпресіонізму й закінчуючи всіма новітніми напрямками в мистецтві XX ст.; включає всі авангардні рухи, аж до його антипода – постмодернізму. У більш вузькому значенні термін «модернізм» вживається, як один із трьох основних етапів розвитку мистецтва XX ст.: авангарду, модернізму та постмодернізму.

МОНУМЕНТ (лат. *monumentum*, від *moneo* – нагадую) – пам'ятник значних розмірів на честь великої історичної події, видатного громадського діяча та ін. Часто є ідейним та об'ємно-просторовим архітектурним ансамблем або входить до складу скульптурно-архітектурного комплексу.

МУЗЕЇ ХУДОЖНІ – науково-просвітницькі та дослідні установи мистецтвознавчого профілю, що здійснюють комплектування, експонування, зберігання, вивчення і популяризацію творів образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва, а також пам'ятників архітектури. Найдавніші художні музеї закладені в XVI ст. – Уффіці, Прадо, Лувр, Дрезденська картинна галерея та ін. Основні європейські музеї – Музей історії мистецтв у Відні, Національна галерея та Тейт-галерея в Лондоні, Баварські державні збори картин у Мюнхені, Ермітаж і Російський музей у Петербурзі, Третьяковська галерея в Москві, Музей російського мистецтва й Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків у Києві тощо.

МУЛЯЖ (від фр. *mouler* – формувати) – зліпок з обличчя померлого (маска), з руки відомого музиканта або зроблене для навчальних цілей серійне повторення будь-якого класичного твору скульптури.

Н

НАДГРОБОК – твір скульптури або архітектурна споруда, призначена для увічнення пам'яті померлого й установки на його могилі. У Стародавній Греції надгробком слугували статуї та стели із зображенням померлого. Основним типом у Західній Європі з XI ст. стала тумба (порожня кам'яна або бронзова коробка, прикрита плитою зі статуарним, рельєфним або гравірованим портретом померлого; її встановлювали

над похованням, зазвичай в інтер'єрі церкви). На середньовічному Кавказі, у Румунії, на Балканах були поширені кам'яні плити з орнаментальним різьбленням.

НАЇВНЕ МИСТЕЦТВО – одна з галузей мистецтва примітиву XVIII–XX ст., що включає образотворчі види народного мистецтва, творчість художників-самоучок.

НАОС – основне приміщення (святилище) античного храму, де було скульптурне зображення божества; те ж, що целла.

НАПРЯМ ХУДОЖНІЙ – спільність художніх явищ, які складаються історично та характеризують певні епохи й творчість митців, визначаються відносною єдністю світоглядних та естетичних орієнтацій, принципів художнього відтворення дійсності.

НАТУРА (від лат. *natura* – природа) – в образотворчому мистецтві об'єкти реальності (людина, предмети, ландшафт тощо), які художник безпосередньо спостерігає під час їх зображення. У виборі натури та її інтерпретації проявляються світовідчуття художника, його творчий почерк. Безпосередньо з натури виконують етюди, начерки, замальовки, а також портрет, пейзаж, натюрморт.

НАТУРАЛІЗМ (лат. *natura* – природа) – художній стиль, що намагається подолати умовність мистецтва, перетворити твір у точну копію факту. Згідно з естетикою натуралізму, художнє уявлення не повинно перекирчуватися відносно дійсності.

НАТХНЕННЯ – вищий підйом духовних і фізичних сил художника в процесі створення ним творів мистецтва.

НЕОІМПРЕСІОНІЗМ – художній напрям, що відроджував суть імпресіоністичних теорій бачення. Сформувався у Франції в 1886 р.

НЕОКЛАСИЦИЗМ, НЕОКЛАСИКА – термін, що позначає мистецькі явища останньої третини XIX–XX ст., яким притаманне звернення до традицій античного мистецтва, мистецтва епохи Відродження або класицизму. Його використовують також на позначення класицизму в мистецтві 2-ї половини XVIII – першої третини XIX ст., на відміну від класицизму XVII – першої половини XVIII ст.

НЕЦКЕ – твори японської мініатюрної декоративно-прикладної пластики з дерева, слонової кістки й металу. Набули поширення наприкінці XVII–XIX ст. За допомогою нецке (що має наскрізні отвори для шнура) до пояса кімоно прикріплюють трубку, кисет тощо. Найбільш відомі типи: об'ємні – у вигляді окремих фігурок, іноді складових цілої композиції; пласкі – дископодібні, часто з рельєфною металевю вставкою в центрі. Фігурні нецке нерідко відрізняються гострою емоційною виразністю, зберігають загальну монолітність форми при тонкому опрацюванні окремих деталей.

НІКУ, НІКА (гр. міф) – «перемога», уособлення перемоги. У розвинутій грецькій релігії зображення Ніки є атрибутом Зевса й Афін. Ніка – богиня перемоги не тільки в битві, але й у змаганнях. У мистецтві Ніку зображували крилатою дівою з лавровим вінком, зазвичай – на колісниці. Найбільш відома статуя Ніки Самофракійської.

НОНКОНФОРМІЗМ (від лат. заперечної частки *non* та *conformis* – подібний, схожий) – демонстративне неприйняття загальноприйнятих нормативів творчості.

НОНФІГУРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО – застаріле й маловживане найменування різних напрямків абстрактного мистецтва.

НЮ (фр. *nu* – голий, роздягнений) – один із жанрів образотворчого мистецтва, метою якого є зображення оголеного тіла, переважно жіночого.

ОБ'ЄМНА КОМПОЗИЦІЯ – твір образотворчого мистецтва, що визначається об'ємною будовою форми, яка сприймається в тривимірному просторі.

ОБЛИЦЮВАННЯ – обробка рівної поверхні матеріалами різного кольору й походження.

ОП-АРТ (*Op art*) – абстракціоністська течія в образотворчому мистецтві, одна з пізніх модифікацій абстрактного мистецтва. Сягає до т. зв. геометричного абстракціонізму, представником якого був і В. Вазареллі (з 1930 р. працює у Франції), основоположник оп-арту.

ОРДЕР (архітектурний) – архітектурна система, заснована на суворому дотриманні правил поєднання форми та пропорцій колони в грецькому й римському мистецтві. Грецькі ордери поділяють на дорійський, іонійський, коринфський та римські – тосканський і композитний.

ОРИГІНАЛ – 1. Справжній предмет, оригінал, який є зразком для відтворення. 2. Справжнє твір образотворчого мистецтва, на відміну від копії, репродукції або підробки.

ОРІЄНТАЛІЗМ – використання мотивів і стилістичних прийомів східного мистецтва, а також історії, сюжетів східного побуту в культурах європейського типу.

ОРНАМЕНТИКА – збірна назва формотворчих елементів геометричного, тваринного або рослинного орнаментів.

ОСІРІЧНІ СТАТУЇ – канонізований тип зображення фараона у вигляді бога Осіріса зі схрещеними на грудях руками, з його атрибутами жезлом і батогом, але при цьому з портретними рисами певного фараона.

П

ПАЛЬМЕТТА (від фр. *palmette*) – орнаментальний мотив, стилізований віялоподібний лист. У мистецтві Стародавнього Сходу, античності та наступних епох пальметту використовували як деталь архітектурного декору (наприклад, у вигляді акротерію) і в декоративно-прикладному мистецтві.

ПАМ'ЯТНИК – 1. У широкому сенсі об'єкт, який є частиною культурної спадщини країни, народу, людства. Сукупність пам'яток історії та культури становлять рухомі й нерухомі пам'ятки; за типологічними ознаками їх поділяють на пам'ятки історії, археології, містобудування й архітектури, мистецтва, а також писемності. 2. У вузькому сенсі витвір мистецтва, створений для увічнення пам'яті про певні події та людей. Подібним пам'ятникам властива, зазвичай, функція активного громадського впливу, що виявляється не тільки в їх ідейній програмі, але і в самому характері їх постановки та пластичної трактовки; призначені, як правило, на їх огляд великою кількістю людей, відіграють найважливішу роль в організації навколишнього простору. Основні композиційні типи пам'яток були створені в античному мистецтві: алегоричні або портретні статуї та скульптурні групи, кінні статуї, стели, арки тріумфальні й тріумфальні колони.

ПАНКУЛЬТУРА (від гр. *pan* – усе) – людська культура загалом, весь комплекс культурних характеристик.

ПАННО (від лат. *pannus* – шматок тканини) – 1. Частина стіни, виділена обрамленням (ліпний рамою, стрічкою орнаменту тощо) і заповнена живописним або скульптурним зображенням (або орнаментом). 2. Картина, виконана маслом, темперою та ін., призначена для певної ділянки стіни, стелі.

ПАТИНА – плівка різних відтінків (від зеленого до коричневого), що утворюється на поверхні виробів із міді, бронзи й латуні у результаті корозії металу під впливом природного середовища або в результаті патинування (нагрівання або обробки окислювачами). Штучна патина створюється для оберігання творів мистецтва від руйнування або в декоративних цілях. Уперше цінність патини як «нальоту старовини» була усвідомлена скульпторами Давнього Риму.

ПАТИНУВАННЯ – надання твору мистецтва (переважно скульптурі) виду старої бронзи.

П'ЕДЕСТАЛ (від іт. *piede* – нога і *stallo* – місце) – постамент, підстава, на якій встановлено твір скульптури (статуя, група, бюст) або вазу, колону,obelіск тощо. Може мати геометрично правильні (зазвичай із застосуванням архітектурних ордерних елементів, скульптурного рельєфу) або довільні (наприклад, п'єдестал у вигляді природного, необробленого каменю) форми.

ПЕРВІСНЕ МИСТЕЦТВО – мистецтво епохи первіснообщинного ладу. Найдавніші його пам'ятки, відомі науці, знайдені в Західній Європі (переважно на території Франції та Іспанії). Вони датовані тим же періодом пізнього палеоліту, що й поява людини сучасного типу (близько XXXIII тис. до н.е.).

ПЕРСОНІФІКАЦІЯ – надання живим або неживим об'єктам людських форм або людських атрибутів. В епоху італійського Відродження було популярно зображення «свободи» у вигляді жінки разом із фігурами, що втілюють «мир» і «достаток». Найпопулярніша з них – американська Статуя Свободи (дар Франції в 1885 р.) – стоїть біля входу в нью-йоркську гавань і тримає в руці палаючий факел – символ «освіченості».

ПЕРСПЕКТИВА (фр. *perspective*, від лат. *perspicio* – ясно бачу) – спосіб, яким той чи інший художник у конкретний історичний період передає своє бачення простору.

ПЕРСПЕКТИВНЕ ЗОБРАЖЕННЯ – спосіб зображення на площині різновіддалених у просторі предметів.

ПЕРФОРМАНС (від англ. *performance* – виступ, виконання, гра, вистава) – один із різновидів акціонізму, коротка вистава, виконана митцем перед публікою (найчастіше в художній галереї, музеї або на відкритому повітрі). На відміну від театральної вистави, виконавці не грають ролі, а виконують цілком реальні дії.

ПЛАГІАТ – видача чужого твору за своє або незаконне опублікування чужого твору під своїм ім'ям, привласнення авторства.

ПЛАКЕТКА (від фр. *plaque*, зменшувальне від *plaque* – дощечка, платівка) – 1. Твір медальєрного мистецтва, що відрізняється від звичайної медалі прямокутною або близькою до прямокутника формою. 2. Платівка (з металу, кераміки та інших матеріалів) із рельєфним зображенням.

ПЛАСТИКА (від гр. *plastike* – ліпка, скульптура) – художнє вираження об'ємності в скульптурі, точніше – техніка скульптури з м'яких матеріалів.

ПЛАСТИЧНІСТЬ (від гр. *plastikos* – придатний для ліплення, піддатливий, пластичний) – якість, властива скульптурі, художня виразність об'ємної форми, гармонійне співвідношення виразності моделювання з вагомістю, внутрішньою наповненістю, динамічністю форми.

ПЛАФОН (від фр. *plafond* – стеля) – у широкому сенсі будь-яке (пласке, склепінчасте або купольне) покриття приміщення. Плафоном також є прикрашання стелі твором

монументально-декоративного живопису та скульптури, сюжетним або орнаментальним.

ПОЛІПТИХ (від гр. *polyptychos* – той, що складається з багатьох складок або дощечок) – твір станкового образотворчого мистецтва з декількох частин: двох (диптих), трьох (триптих) або багатьох (поліптих), об'єднаних єдиним задумом.

ПОМПЕЙСЬКИЙ СТИЛЬ (від лат. *Pompeji* – місто в Італії поблизу Неаполя) – художній стиль архітектури, скульптури, особливо декоративних розписів, збережених у давньоримських містах Помпеї, Геркуланумі й Стабії, які за кілька днів загинули під шаром попелу під час виверження вулкана Везувію в 79 р.

ПОП-АРТ (від англ. *popular art* – популярне, загальнодоступне мистецтво; від звуконаслідуваного англійського *pop* – уривчастий удар, тобто мистецтво, яке створює шокуючий ефект) – неоавангардистський напрямок в американському та західноєвропейському мистецтві кінця 1950–1960 рр. Виник як своєрідна реакція на засилля абстрактного мистецтва з його повним відривом від реальності та як продовження в умовах тотальної індустріальної цивілізації, екстравагантних дослідів дадаїзму й сюрреалізму 1920-х років. Митці буквально відтворюють типові предмети сучасного урбанізованого побуту (речі домашнього вжитку, упаковку товарів, деталі машин тощо), широко користуються звичною мовою засобів інформації (штамповані прийоми реклами, преси, телебачення, кіно, документальної фотографії, коміксів тощо). Зазвичай твори мистецтва поп-арту – це колажі, комбінації з побутових речей на полотні.

ПОСТАМЕНТ – архітектурна підставка для творів скульптури (те ж, що п'єдестал) або підставка, на якій встановлюють (в музеї, на виставці) твір станкової скульптури.

ПОСТІМПРЕСІОНІЗМ (від лат. *post* – після і імпресіонізм) – умовне збірне позначення основних напрямків французького живопису кінця XIX – початку XX ст. Постімпресіонізм відмовився від короткочасності імпресіонізму та поставив перед художнім світом іншу проблему – передати подовженість, стійкість, а тому значущість станів як зовнішнього, так і внутрішнього світу.

ПОСТМОДЕРНІЗМ – напрям в архітектурі та мистецтві розвинених країн 2-ої половини 1970–1990-х рр., який протиставив себе модернізму та претендував на його заміну, що відрізняє постмодернізм від наявного одночасно з ним "неоавангардизму" або «пізнього модернізму». Проголосивши ідею повернення мистецтва в рамки мистецтва, постмодернізм у пошуках засобів художньої мови відкрито орієнтується на буденні смаки, погляди й настрої масової свідомості.

ПРИМІТИВІЗМ (в образотворчому мистецтві) – течія в художній творчості, властива зонам послаблення й деградації фольклорного та професійного культурного факторів.

ПРОПОРЦІЇ (від лат. *proportio* – співвідношення, домірність) – співвідношення частин між собою, рівність двох відношень (у математичному вираженні $a:b = c:d$). Також співвідношення величин елементів художнього твору, а також окремих елементів і всього твору загалом. Розрізняють, зокрема, архітектурні пропорції та пропорції, які використовують для зображення людського тіла та обличчя.

ПРОТОРЕНЕСАНС (від гр. *protos* – перший і фр. *Renaissance* – Відродження) – етап в історії італійської культури (XIII – початку XIV ст.), який підготував ґрунт для мистецтва Відродження. Для мистецтва Проторенесансу характерні тенденція до наочного відображення реальності, світське начало та інтерес до античної спадщини.

ПУТТІ (від іт. *putto*, буквально немовля) – зображення маленьких хлопчиків (іноді крилатих), улюблений декоративний мотив у мистецтві Відродження (а також XVII–XVIII ст.). Путті, які поєднують у собі риси античного Ерота й християнських ангелів, свідчили про затвердження в мистецтві образу чуттєвої людини.

P

РАКУРС – прийом, що полягає в перспективному скороченні предмета або тіла, розташованого під кутом до площини зображення з метою досягнення тривимірності зображення.

РЕАЛІЗМ (від лат. *realis* – дійсний, суттєвий) – 1. Поняття, що характеризує пізнавальну функцію мистецтва: правда життя, втілена специфічними засобами мистецтва, міра його проникнення в реальність, глибина й повнота його художнього пізнання. Зокрема, широко розуміється реалізм – основна тенденція історичного розвитку мистецтва, притаманна різним його видам, стилям, епохам. 2. Історично конкретна форма художньої свідомості Нового часу, початок якої ведуть від Відродження («ренесансний реалізм»), або від Просвітництва («просвітницький реалізм»), іноді – з 30-х рр. XIX ст. («власне реалізм»).

РЕВЕРС – зворотний бік монети або медалі, менш важливий ніж лицьовий.

РЕЛЬЄФ (від фр. *relief*, від лат. *relevare* – піднімати) – скульптурна техніка зображення на площині в посиленій (горельєф) і в ослабленій (барельєф) манері обробки поверхні. Нерозривний зв'язок із площиною, що є фізичною основою та фоном зображення, становить специфічну особливість рельєфу як виду скульптури. Найважливіші виразні засоби, притаманні рельєфу: розгортання композиції на площині, можливість перспективної побудови просторових планів і створення просторових ілюзій, які дають змогу відтворювати в рельєфі складні багатофігурні сцени, а також архітектурні й пейзажні мотиви. Рельєф може включатися в композицію стіни, склепіння, інших частин архітектурних або скульптурних творів, а також може виступати як самостійний станковий твір. Щодо відношення зображення до площини фону розрізняють поглиблений та опуклий рельєф. Поглиблений рельєф (інакше койланогліф або рельєф «*en creux*») набув значного поширення переважно в архітектурі Стародавнього Єгипту, а також у давньосхідній та античній гліптиці. Різновидом поглибленого рельєфу є т. зв. контррельєфи, які також використовують у процесі виготовлення інталії; зовсім негативний щодо опуклого рельєфу, він передбачає пластичний відбиток у вигляді мініатюрного барельєфа. Опуклий рельєф, який поділяють, зі свого боку, на низький барельєф і високий горельєф, більш поширений: він відомий уже в епоху палеоліту, пізніше в Давньому Єгипті, Ассирії, Індії, Китаї та набув особливого розвитку в античному мистецтві (рельєфи на фронтонах, метопах і фризах давньогрецьких храмів, на давньоримських тріумфальних арках і колонах тощо), в епоху Відродження і в скульптурі наступних часів.

РЕПЛІКА (від лат. *replico* – повторюю) – авторська копія художнього твору (або копія, виконана під наглядом автора), яка відрізняється від оригіналу розмірами або окремими деталями зображення.

РЕСТАВРАЦІЯ (від пізньолат. *restauratio* – відновлення) – широке поняття, яке охоплює всі види та способи укріплення й відновлення ушкоджених та зруйнованих

пам'яток історії й культури (окремі архітектурні споруди та їхні комплекси, твори образотворчого і декоративно-ужиткового мистецтва, археологічні знахідки).

РИТМ (від гр. розмірність, узгодженість) – один із найважливіших засобів узгодження різноманітних форм, упорядкування всіх елементів у певних знайдених відношеннях, певному порядку розміщення й чергування.

РІЗЬБЛЕННЯ – один із найдавніших і найбільш поширених видів декоративного мистецтва, спосіб художньої обробки дерева, каменю, кістки, стукі, теракоти, лаку тощо методом вирізання. Різьблення буває об'ємне, високорельєфне, пласкорельєфне, виїмчасте, контурне, наскрізне, накладне; використовується для прикрашання предметів побуту, оздоблення будівель, створення твору мініатюрної пластики. Самостійною сферою різьблення є гліптика, в архітектурі та прикладному мистецтві будь-який фігурний елемент.

РОКОКО, РОКАЙЛЬ стиль (від фр. *rocaille* – мушля) – стиль у мистецтві й архітектурі. Виник у Франції в період кризи абсолютизму, відбивши властиві аристократії гедоністичні настрої, тяжіння до втечі від реальності в ілюзорний і ідилічний світ театральної гри. Відрізнявся граційністю, легкістю, інтимно-кокетливим характером. Названий так жартома за надмірне захоплення рокайлями (тобто штучними ґратами з черепашковим облицюванням, парковими павільйонами, фонтанами тощо). Для скульптури рококо характерні камерні по духу галантні сцени, еротико-міфічні й пасторальні сюжети, асиметричні композиції. Переважали рельєфи й статуї, призначені для оздоблення інтер'єру, невеликі статуетки, групи, бюсти, виконані з теракоти, розписної або неглазурованої порцеляни.

РОМАНІЗМ (від лат. *romanus* – римський) – напрям у нідерландському мистецтві XVI ст. Під впливом італійського мистецтва Відродження (переважно Рафаеля та Мікеланджело) і маньєризму скульптори розробляли нові для нідерландського мистецтва проблеми пластичного втілення оголеного людського тіла й перспективи, зверталися до тем античної міфології.

РОМАНСЬКИЙ СТИЛЬ – художній стиль (названий за аналогією з романськими мовами), для якого характерне наївне бажання зв'язати всіх однією-єдиною формою – римською культурою та мистецтвом. Поширений у Європі з XI ст. Один із важливих етапів розвитку середньовічного європейського мистецтва. Термін був введений на початку XIX ст. Провідним видом храмового декору стали монументальні рельєфи, які прикрашали портали, нерідко – всю фасадну стіну; в інтер'єрі були зосереджені на капітелях колони. У зрілому романському стилі плаский рельєф змінюється більш високим, насиченим світлотіньовими ефектами, але незмінно зберігає органічний зв'язок зі стіною. В епоху романського стилю набуває поширення декоративно-прикладне мистецтво: лиття, карбування, різьблення по кістці, ювелірне мистецтво. У симетричних релігійних композиціях домінувала фігура Христа; оповідні цикли (на біблійні та євангельські сюжети) мали більш вільний і динамічний характер. Для романської пластики типові монументальна узагальненість форм, відхилення від реальних пропорцій, завдяки яким людський образ зазвичай стає носієм перебільшено експресивного жесту або частиною орнаменту, не втрачаючи при цьому напруженої духовної виразності. У всіх видах романського мистецтва важливу роль відігравав орнамент – геометричний або складений із мотивів флори та фауни.

РОМАНТИЗМ (від фр. *romantisme*) – ідейний і художній рух у європейській та американській культурі кінця XVIII – I половини XIX ст. Зародився як реакція на

раціоналізм і механіцизм естетики класицизму та філософії Освіти, утвердився в епоху революційної перебудови феодального суспільства та став одним із найбільш складних і внутрішньо суперечливих явищ в історії культури. У своїх кращих творах романтизм піднімається до створення символічних й одночасно життєвих, пов'язаних із сучасною історією образів. Але й образи минулого, взяті з міфології, стародавньої та середньовічної історії, втілювалися багатьма романтиками як відображення реальних конфліктів сучасності. Романтизм став першим художнім напрямом, у якому проявилось усвідомлення творчої особистості як суб'єкта художньої дійсності.

С

САКРАЛЬНИЙ (від лат. *sacer* – священний) – такий, що має особливе, підвищене значення; обрядовий, ритуальний; такий, що має стосунок до віри, релігійного культу. Утворює опозиційну пару з поняттям профанний (буденний).

САРКОФАГ (від гр. *sarkophagos* – букв. «пожиратель м'яса», а саме східний різновид вапняку, який нібито швидко поглинав трупи) – стародавня гробниця особливої значущості з каменю або мармуру. В історії мистецтва особливо примітні давньоєгипетські (спочатку відтворювали форми житла, а з III-го тис. до н.е. образ померлого), етруські (з фігурою померлого на кришці), елліністичні, давньоримські й ранньосередньовічні (з рельєфами й архітектурним декором) саркофаги. Тип античного саркофага набув подальшого розвитку в епоху Відродження та бароко.

СВІТСЬКА КУЛЬТУРА – антонім поняття «релігійна».

СЕРЕДНЬОВІЧНЕ МИСТЕЦТВО – історико-художній термін, застосовуваний зазвичай для визначення раннього та зрілого етапів історії мистецтва феодальної епохи (для країн Європи V–XIV ст., до епохи Відродження). Мистецтво в цей період перебувало в тісному зв'язку із системою середньовічного релігійного світогляду та художньою умовністю образів.

СИМВОЛ – вираження багатогранного сенсу; один із найважливіших критеріїв художньої досконалості творів мистецтва.

СИМВОЛІЗМ – художній напрям, характерною ознакою якого є схильність художників до екзотики й до переважання декоративного кольору.

СИМЕТРІЯ (від гр. *symmetria* – домірність) – принцип гармонізації художнього твору, що ґрунтується на фундаментальній властивості реальності; вид художнього узагальнення, який передбачає зведення структурних елементів у єдину систему, що підпорядкована законам побудови геометричних фігур на площині та в просторі.

СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ – поєднання різних видів мистецтва для посилення естетичного впливу (наприклад, архітектурно-художній синтез мистецтв створюють архітектура, образотворче та декоративне мистецтво).

СІМ ЧУДЕС СВІТУ – Єгипетські піраміди в Гізі (близько 2700–1780 рр. до н.е.). Висячі сади Семіраміди у Вавилоні (605–562 рр. до н.е.). Храм Артеміди в Ефесі (VI ст. до н.е.). Гігантська статуя Зевса в Олімпії (близько 430 р. до н.е.). Галікарнаський Мавзолей у Малій Азії (середина IV ст. до н.е.). Колос Родоський (бронзова фігура бога Сонця Геліоса заввишки 37 метрів, близько 285 р. до н.е.). Фароський маяк в Олександрійському порту (закінчений близько 279 р. до н.е.).

СКУЛЬПТУРА (від лат. *sculpo* – висікаю, вирізаю) – ліплення, пластика, вид образотворчого мистецтва, заснований на принципі об'ємного, фізично тривимірного

зображення, який передає творчий задум автора й виготовлений шляхом ліплення, висікання, різання або відливання.

Існують як окремі фігури, так і скульптурні групи. Як правило, об'єкт зображення в скульптурі – людина, рідше тварина (аніمالістичні жанр), ще рідше – природа (пейзаж) і речі (натюрморт). Постановка фігури в просторі, передача її руху, пози, жесту, світлотіньове моделювання, що підсилює рельєфність форми, фактура ліплення або обробка матеріалу, архітектонічна організація об'єму, зоровий ефект його маси, вагових відносин, вибір пропорцій, специфічний у кожному випадку характер силуету – основні виразні засоби скульптури. Об'ємна скульптурна форма будується в реальному просторі за законами гармонії, ритму, рівноваги, взаємодії з навколишнім архітектурним або природним середовищем на основі анатомічних (скульптурних) особливостей тієї чи іншої моделі.

Розрізняють два основні різновиди скульптури: круглу (статуя, скульптурна група, статуетка, торс, бюст тощо), яка вільно розміщена в просторі й звичайно вимагає кругового огляду, і рельєф, де зображення розташоване на площині, яка утворює його фон. За змістом і функціями скульптуру поділяють на монументальну, монументально-декоративну, станкову й так звану скульптуру малих форм.

Скульптура монументальна та монументально-декоративна призначена для конкретного архітектурно-просторового або природного оточення й адресована до великої кількості глядачів, розміщена, насамперед, у громадських місцях на вулицях і майданчиках міста, у парках, на фасадах і в інтер'єрах громадських споруд. Вона покликана конкретизувати архітектурний образ, доповнювати виразність архітектурних форм новими відтінками, здатна вирішувати великі ідейно-образні завдання, які з особливою повнотою розкриваються в міських пам'ятниках, монументах, меморіальних спорудах – монументальній скульптурі зазвичай властива величавість форм і довговічність матеріалу, піднесеність образного ладу, широта узагальнення.

Скульптура малих форм включає широке коло творів, призначених переважно для житлового інтер'єру, багато в чому вона змикається з декоративно-прикладним мистецтвом. До скульптури малих форм належать також твори медальєрного мистецтва та гліптики.

Створюють скульптуру з деревини, гіпсу, натурального каменю, металу, слонової кістки.

Скульптура Нового часу зазвичай однотонна, має природній колір матеріалу або рівномірно підфарбована (тонований гіпс, патинована бронза). Скульптуру Давнього світу нерідко розфарбовували.

СКУЛЬПТУРА СТАНКОВА – вид скульптури, одна з найважливіших галузей станкового мистецтва. Станкова скульптура включає різні види скульптурної композиції (голова, бюст, поясне або тричвертне зображення, фігура, група), різні жанри (портрет, сюжетна, символічна або алегорична композиція, аніمالістка – зображення тваринного світу). В останні десятиріччя ХХ ст. у скульптурі виникли раніше не властиві їй жанри – натюрморт і пейзаж (найчастіше в керамічній пластиці); з'явилися нові форми станкової скульптури – абстрактні композиції, об'єкти, розташовані на межі предмета, технічної конструкції та скульптури. У станковій скульптурі використовують різні технічні методи – ліплення, висікання, різьблення, лиття, кування, карбування, зварювання, застосовують різноманітні матеріали – камінь, метал, дерево, глину, гіпс, кераміку, скло, пластилін, віск, синтетичні полімерні

склади. У композицію можуть також вводити готові об'єкти, запозичені з побутового оточення або технічної сфери.

Станкова скульптура як культового, так і світського характеру відома з давнини: вона була поширена в мистецтві Стародавнього Сходу й античності (портрет, вотивна скульптура, дрібна пластика). У Новий час під станковою скульптурою почали розуміти твори, призначені для виставок, музеїв, громадських і житлових інтер'єрів (у XIX ст. виникло поняття «кабінетна скульптура») і для продажу на мистецькому ринку.

Станкова скульптура призначена для сприйняття з близької відстані, не пов'язана з предметним оточенням та архітектурою конкретного інтер'єру, вона передбачає тривалий контакт із глядачем, спонукає його до співпереживання. Звичайний розмір станкової скульптури менший за натуральну величину, дорівнює їй або трохи її перевищує. Станковій скульптурі властиві оповідальність, психологізм, нерідко використовують мову метафори й символу. Через відносну незалежність від навколишнього предметного середовища й архітектурну ситуацію, а також завдяки різноманітності та мобільності технічних прийомів станкова скульптура може мати яскраво виражений експериментальний характер. У ній легко втілюються нові ідеї, всебічно виявляються особливості індивідуальності автора. У XX ст. станкова скульптура, розширює свої видові та жанрові межі й тим самим зближується з живописом, декоративно-прикладним мистецтвом, архітектурою й театром.

СТАТУЯ (лат. *statua*) – скульптурне зображення фігури людини або тварини (рідше певної фантастичної істоти), що має повний тривимірний обсяг і величину, близьку до натуральної або збільшеного розміру. Статуя – один з основних видів скульптури, вона призначалася для культових цілей. Зазвичай міститься на постаменті. Так звана кінна статуя зображує вершника. Невеликі скульптури, які прикрашають інтер'єр, називають статуетками.

СТЕКА, СТЕК (від італ. *stecca* – паличка) – інструмент скульптора, який використовують у процесі ліплення з глини та інших м'яких матеріалів; дерев'яна, кістяна або металева паличка з розширеними у вигляді лопатки кінцями. Поширені також дротяні стеки (кільця різної кривизни на дерев'яній ручці).

СТЕЛА – пам'ятний кам'яний стовп чи плита, зведені у священному або видному місці, на яку нанесено текст або малюнок,

СТЕРЕОТИП (від гр. *stereos* – твердий та *typos* – відбиток) – звичне, схематичне, стандартизоване, стійке і, як правило, емоційно забарвлене уявлення про будь-яке культурне явище або об'єкт, що формується у свідомості людини як на основі особистого життєвого досвіду, так і за допомогою різноманітних джерел інформації.

СТИЛІЗАЦІЯ (фр. *stylisation*, від *style* – стиль) – навмисна імітація формальних ознак та образної системи того чи іншого стилю в новому, незвичному для нього художньому контексті.

СТИЛЬ (від гр. *stylos* – паличка для письма) – історично складена стійка спільність творчих принципів образної системи суттєвих і характерних ознак предметів матеріальної та духовної культури суспільства.

СТИЛЬ ХУДОЖНІЙ (лат. *stylus* – стрижень) – структурна єдність образної системи та прийомів художньої виразності, яка народжується завдяки мистецькій практиці художника; характеристика епохи, різних художніх напрямів та індивідуальної манери митця.

СТУКО, ШТУК – штучний мармур, матеріал з обпаленого й подрібненого гіпсу з різноманітними сумішами (галуном і клеєм, іноді з додаванням мармурової пудри). Застосовують для декоративного оздоблення стін і архітектурних деталей. Стуко широко використовували в давньоримському мистецтві, а також у мистецтві Відродження, бароко та класицизму.

СФІНКС – у Давньому Єгипті статуя, що зображає фантастичну істоту (хранителя духу, втілення царської влади) з тілом лева й головою людини (часто портрет фараона) або священної тварини. Найбільший зі збережених сфінксів – так званий Великий сфінкс у Гізі близько Каїра, розташований поблизу піраміди Хефрена (вапняк, XXVIII ст. до н.е.).

СЮРРЕАЛІЗМ (від фр. *surrealisme* – надреальне, надреалізм) – один із пізніх напрямків у модерністичному мистецтві, який виник після Першої світової війни. Ідеологічною основою сюрреалізму є філософія З. Фрейда, зокрема його ідеї про існування різних форм свідомості (підсвідоме, несвідоме) і творчу силу лібідо. Це дало змогу сюрреалістам акцентувати увагу на таких специфічних станах людини, як сон, галюцинація, марення, параноя, і проголосити зображення сфери несвідомого визначальною метою мистецтва.

III

ТАБЕРНАКЛЬ (від лат. *tabernaculum* – намет) – 1. У католицьких храмах – споруда для зберігання предметів релігійного поклоніння, багато прикрашена різьбленням, скульптурними зображеннями. 2. У готичних храмах також баштоподібна відкрита прибудова (або архітектурно оформлена ніша) для розміщення статуй.

ТВОРЧІСТЬ – продуктивна людська діяльність, здатна породжувати якісно нові матеріальні та духовні цінності суспільного значення; активізація творчого потенціалу особистості є важливою умовою розвитку її світогляду і культури.

ТЕРАКОТА (іт. *terracotta*, букв. «випалена глина»; фр. *terre cuite*) – вид кераміки, неглазуровані вироби з випаленої кольорової (кремового, жовтого, червоного, коричневого, чорної) глини з пористого черепка, які мають художнє й утилітарне значення (посуд, вази, скульптура, іграшки, кахлі, облицювальні плитки та архітектурні деталі). Після випалу теракота набуває характерного кольору (від світлого кремового до червоно-коричневого та чорного) і фактури (від грубозернистої до тонкої, із суцільним або частковим поліруванням). Найважливіші пам'ятки художньої теракоти: дрібна пластика, поширена в неолітичних культурах, скульптурні фігурки, саркофаги, статуї Стародавньої Греції, етрусків, Стародавнього Китаю, Стародавньої Індії та Стародавньої Америки, архітектурні деталі архаїчних давньогрецьких, етруських і давньоримських храмів, середньовічна різьблена теракота в архітектурі Середньої Азії, італійські рельєфні архітектурні деталі й портретні погруддя епохи Відродження, статуетки XVIII ст. У сучасній скульптурі теракоту зазвичай використовують для пластики малих форм.

ТЕХНІКА (від гр. *techné* – «умілий», «майстерний», також «уміння», «вправність», «майстерність») – 1. В образотворчому мистецтві – загальна сукупність знань, умінь і навичок, прийомів і методів, необхідних для створення художнього твору (широке значення). 2. Індивідуальна манера майстра, його особистісне бачення світу (вузьке значення).

ТОНДО (від італ. *tondo* – круглий) – картина або рельєф, які мають круглу форму.

ТОРЕВТИКА (від гр. *toreuo* – вирізую, чеканю) – мистецтво рельєфної обробки художніх виробів із металу способом чеканки. Найчастіше торевтикою називають обробку виробів методом карбування або тиснення. Іноді позначають й обробку литих виробів.

ТОРС (від італ. *torso* – тулуб) – скульптурне зображення тулуба людини. Античні торси являють собою переважно збережені частини статуй. З 2-ої половини XIX ст. торс нерідко стає самостійним видом скульптурної композиції, що дає змогу пластично виявляти фізичну структуру людини.

ТОТЕМІЗМ – віра в магічний зв'язок людини з певною священною твариною, яка є духом, покровителем роду.

ТРАНСФОРМАЦІЯ – зміна, перетворення завдяки швидкій зміні площини, форми, об'єму.

ТРЕЧЕНТО (від італ. *trecento*, буквально «триста») запроваджене в італійській мові найменування XIV ст. У філології та мистецтвознавстві терміном «треченто» позначають італійську культуру XIV ст., яка підготувала Відродження. Мистецтву треченто властиві боротьба реалістичних і панівних середньовічних мистецьких тенденцій.

ТРИГЛИФ (тріґлуфос, від *tri-*, у складних словах – три і *glyphō* – різну) – в архітектурі елемент фриза дорійського ордеру, що являє собою вертикальну кам'яну плиту з трикутними в плані повздовжніми жолобами. Тригліфи чергуються з метопами, які могли прикрашатися рельєфами або живописом. Тригліфи зазвичай розміщуються по осях колон й інтерколумніїв, а також на кінцях фриза в кутах будинку.

ТРИПТИХ (від гр. *triptyches* – складений утрічі). Має таку ж історію, як і диптих, тільки з трьома складовими частинами. Картина, малюнок тощо розділені на три частини, секції або панелі.

У

УРБАНІЗМ (від лат. *urbanus* – міський) – напрямок у містобудуванні XX ст., представники якого стверджували верховенство міст сучасної цивілізації серед інших форм розселення; у зв'язку з цим архітектори приділяли основну увагу проектуванню максимально укрупнених містобудівних структур, призначених для значної концентрації населення. Нерідко поняття урбанізм використовують також як синонім містобудування загалом.

УРБАНІЗАЦІЯ (від лат. *urbanus* – міський) – процес зростання ролі міст у розвитку суспільства, який супроводжується територіальним розширенням міських поселень, посиленням ваги міського населення, розповсюдженням міського способу життя в країні, регіоні, світі.

УЯВА – відображення дійсності як певної можливості створювати та оперувати новими образами, уявленнями, думками.

Ф

ФАКТУРА (від лат. *factura* – обробка, будова) – характер поверхні художнього твору, її обробки. У скульптурі полірована або жорстка тощо поверхня статуї, рельєфу. Ефект фактури є однією з ознак, яка безпосередньо виявляє особистий творчий почерк того

чи іншого майстра. У мистецтві ХХ ст. поширені експерименти з ускладненням фактури (колаж, введення в барвистий шар тирси, піску).

ФАС (від фр. *face* – особа) – зображення таким чином, що людське обличчя видно повністю; її очі ніби дивляться в очі глядача. Зображення у фас є не тільки в живописі, а й у скульптурі.

ФАСЦІЇ (лат. *fascies*) або **ЛІКТОРСЬКІ ПУЧКИ** (лат. *lictor*), ліктор – почесний страж, який супроводжував вищих посадових осіб давньоримської республіки. Як атрибут влади він мав на плечі в'язку різок, у яку вкладений бойовий топірець. Триумфально оформлена арка Адміралтейства має на бічних пілонах рельєфне зображення лікторських пучків.

ФОРЕСКІЗ – те, що передуює ескізу. Фактично форескіз – це чорновий варіант або начерк, який у майбутньому перетвориться на основу для ескізу.

ФОРМА ХУДОЖНЯ (від лат. *forma* – форма, вид, образ) – матеріалізація, оформлення певного художнього змісту за допомогою відповідних задуму митця зображально-виразних засобів художньої творчості.

ФРИЗ (фр. *frise*, походить від англ. *freeze* – заморожувати, зависати, завмирати) – декоративна композиція у вигляді горизонтальної смуги або стрічки, яка увінчує або обрамляє ту чи іншу частину архітектурної споруди. Середня частина антаблемента розташована між архітравом і карнизом. У дорійському ордері смуга фриза членується чергуванням тригліфів і метоп. В інших архітектурних ордерах фриз виглядає гладким або прикрашеним неглибоким скульптурним рельєфом.

Х

ХАТОР – у Єгипті богиня неба й покровителька природи, шанована у вигляді корови. Починаючи з періоду Середнього царства будували колони з капітеллю із зображеннями голови богині Хатхор.

ХЕПЕНІНГ – різновид акціонізму, передбачає, насамперед, провокування, а не організацію події. Ініціатори дійства обов'язково залучають до нього й глядачів. Виник наприкінці 50-х років ХХ ст. як авангардна форма театрального мистецтва.

ХІАЗМ (від гр. *chiasms* – хрестоподібне розташування) – у скульптурі зображення людської фігури, яка стоїть, коли важкість тіла перенесена на одну ногу (опорну); піднятому при цьому стегну відповідає опущене плече, а іншому, опущеному стегну – підняте плече. Хіазм був відомий античним скульпторам і заново відкритий майстрами Раннього Відродження.

ХИМЕРА (гр. *Χίμαιρα*, букв. «Молода коза») – фантастичне чудовисько, а також його скульптурне зображення (з головою та шиєю лева, тулубом кози та хвостом змії), яке уособлює пороки, сили зла. Химери входили в скульптурне оздоблення готичних соборів (собор Паризької богоматері). З'явилися вперше в етруському мистецтві.

ХРЕСТОЦВІТИ (нім. *kreuzblume*), флерон – поширена в архітектурі готики прикраса у вигляді стилізованої квітки, як правило утвореної чотирма відгалуженнями-краббе від вертикального стрижня. Слугує декоративним завершенням фіалів, вимпергів, щипців.

ХРИСОЕЛЕФАНТИННА СКУЛЬПТУРА (від гр. *chrysdos* – золото і *elephas*, від *elephantos* – слонова кістка) – скульптура із золота і слонової кістки. Хрисоелефантинна скульптура характерна для античного мистецтва (статуї богів). Складалася з дерев'яного каркасу, на який накладали пластини зі слонової кістки, які передавали оголене тіло; із золота виконували одяг, вії та волосся.

Ч

ЧІНКВЕЧЕНТО (від італ. *cinquecento*, буквально «п'ятсот») – термін, який позначає добу художньої культури Італії між 1500 і 1600 рр., а також культури Високого (1490–1520 рр.) і Пізнього (із середини XVI ст.) Відродження.

Ш

ШАМОТ – вогнетривка глина або каолін, обпалені до втрати пластичності, видалення хімічно зв'язаної води та певною мірою спікання маси. Із середини XX ст. шамот активно використовують у декоративному мистецтві (паркова скульптура, вази тощо).

ШКОЛА В МИСТЕЦТВІ – художній напрям, течія, яку представляють група учнів і послідовників певного художника (наприклад, венеціанська школа), близьких за творчими принципами та художньою манерою.

ШПИЛЬ – вертикальне гостре завершення будівель у вигляді виразно спрямованих угору конуса або піраміди, увінчаних прапором, скульптурним або різьбленим зображенням.

ШПУНТ – інструмент, який використовує скульптор для первинної обробки каменю; сталевий 4-гранний або круглий стрижень із гострою кінцівкою.

СИНХРОНІСТИЧНА ТАБЛИЦЯ 1

ЕГИПЕТСЬКА СКУЛЬПТУРА

Періоди	Характерні риси	Скульптура
Додинастичний період (5–4 тис. до н.е.)	<ol style="list-style-type: none"> Оповідний характер єгипетського мистецтва в рельєфах (кам'яних палетках). Формування давньоєгипетського канону зображення людини на площині. 	«Тваринні палетки», IV тис. до н.е. «Палетка з шакалами», кінець IV тис. до н.е. (Лувр, Париж).
Раннє царство (бл. 3000–2300 рр. до н.е.)	<ol style="list-style-type: none"> Більшість виявлених царських статуй були пов'язані з обрядом heb-sed. Скульптури тварин – левів, гіпопотамів, крокодилів, антилоп, мавп, собак та інших, а також птахів, переважно соколів – священного птаха бога Гора. 	Палетка фараона Нармера з Йераконполя, бл. 3000 р. до н.е. (Єгипетський національний музей, Каїр). Статуя фараона кінця II династії Хасехема, бл. 2600 р. до н.е. (зберігається у Великобританії). Статуетки священних тварин.
Стародавнє царство (бл. 2250–2050 рр. до н.е.)	<ol style="list-style-type: none"> Остаточно складаються основні форми єгипетського мистецтва: архітектури, скульптури, живопису, декоративно-прикладного мистецтва. Період розквіту давньоєгипетського мистецтва. Розквіт скульптурного портрета. 	Скульптура Великого Сфінкса, XXVII ст. до н.е. (західний берег Нілу в Гізі). Статуї Хафра (Хефрена), Менкаура (Мікерино), Хеміуна, Рахотепа й Нефрет, перша половина III тис. до н.е. (Єгипетський національний музей, Каїр). Статуя царевича Рахотепа та його дружини Нофрет, перша половина III тис. до н.е. (Єгипетський національний музей, Каїр). Статуя царського писця Каї, III тис. до н.е. (Лувр, Париж). «Гізахські голови», бл. 2639 – 2506 рр. до н.е. (Єгипетський національний музей, Каїр).
Середнє царство (бл. 2050–1700 рр. до н.е.),	<ol style="list-style-type: none"> Зростання прагнення до правдоподібності, зниження пафосу монументальності, з'явилося більше свободи у створенні композиції. Набули поширення ритуальні статуї, які встановлювали не тільки в єгипетських гробницях, а й у храмах. 	Статуї Сенурсета III і Аменемхета III, XIX ст. до н.е. (Єгипетський музей, Берлін). Статуя Аменемхета III, XIX ст. до н.е. (Ермітаж, Санкт-Петербург). Голова статуї фараона Сенурсета III, XIX ст. до н.е. (Державний музей Єгипетського мистецтва, Мюнхен). Статуетка жінки з жертвними дарами з Сеута, XXI ст. до н.е.
Нове царство (бл. 1580–1070 рр. до н.е.)	<ol style="list-style-type: none"> Інтенсивний розвиток монументальної скульптури. Розвиток малої пластики. Існування великої кількості скульптурних майстерень. Новий прийом передачі руху в рельєфах. 	Статуї фараона Аменхотепа III у Фівах («Колоси Мемнона»), кінець XV ст. до н.е. (некрополь міста Фіви). Більше двохсот статуй цариці Хатшепсут, початок XV ст. до н.е. (Бостонський музей образотворчого мистецтва). Портрети цариці Нефертіті, I чверть XIV ст. до н.е. (Єгипетський музей, Берлін). Портрет Ехнатона, перша чверть

		<p>XIV ст. до н.е. (Єгипетський національний музей, Каїр). Статуетки жреця Аменхотепа та жриці Ранньої, бл. 1397 – 1388 до н.е. (Державний музей образотворчих мистецтв ім. А.С. Пушкіна, Москва). Рельєф фараона Ехнатона із сім'єю, I чверть XIV ст. до н.е. (Єгипетський музей, Берлін). Плита «Плакальниці» (рельєф із Мемфіса), XIV ст. до н.е. (Державний музей образотворчих мистецтв ім. А.С. Пушкіна, Москва). Ложечка для притирань у вигляді жіночої фігурки, яка пливе, початок XIV ст. до н.е. (Державний музей образотворчих мистецтв ім. А.С. Пушкіна, Москва).</p>
Пізній період (бл. 1070–332 рр. до н.е.).	<ol style="list-style-type: none">1. Мистецтво переспівує спадщину, стилізуючи й архаїзуючи форми.2. Створення численних бронзових, кам'яних, дерев'яних статуеток богів у вигляді різноманітних тварин.	<p>Статуетка Тахушит, VIII ст. до н.е. (Архів Національного музею Ріо-де-Жанейро). Маска мумії молодого чоловіка, I половина II ст. (Державний музей образотворчих мистецтв ім. А.С. Пушкіна, Москва). Маска мумії молодої жінки, II ст. (Державний музей образотворчих мистецтв ім. А.С. Пушкіна, Москва).</p>

СИНХРОНІСТИЧНА ТАБЛИЦЯ 2

АНТИЧНА СКУЛЬПТУРА

Країна	Характерні риси скульптури	Скульптор	Назва твору
Давня Греція			
Гомерівський період (XII–VIII ст. до н.е.)			
Давня Греція	1. Поява перших пам'ятників образотворчого мистецтва. 2. Збереглося мало пам'яток гомерівського періоду, тому що основними будівельними матеріалами були дерево й невіпалена цегла, монументальна скульптура теж була дерев'яною.	Імена скульпторів невідомі	Ксоани (не збереглися). Схематичні статуетки, виконані з бронзи, теракоти або кістки, у яких простежувався геометричний стиль (фігурки вершників, атлетів, героїв або богів, тварин).
Архаїчний період (VII–VI ст. до н.е.)			
Давня Греція	1. Складається система архітектурних ордерів (дорійського й іонійського). 2. Храм, у якому встановлювали статуї богів, став основним типом громадських споруд. 3. Закладені основи грецької скульптури, пов'язаної з архітектурою. 4. Статуї цього періоду завжди статичні. 5. Грецька архаїчна скульптура не знає жіночого оголеного тіла. 6. На багатьох скульптурах збереглися сліди розмальовки. 7. Визначені шляхи подальшого розвитку давньогрецької скульптури.	Імена скульпторів невідомі	Куриси й кори. «Вершник Рампіна», бл. 560 р. до н.е. (Музей Акрополя, Афіни).
Класичний період (V–IV ст. до н.е.)			
Давня Греція	1. Розквіт архітектури та скульптури. 2. Художні твори відрізнялися героїчною величавістю, монументальністю й гармонійністю людських образів та одночасно життєвою невимушеністю, природністю та простотою. 3. Мистецтво скульптури цього часу не знає образів не тільки духовного, але й тілесного страждання.		Декоративна скульптура та різьблений орнамент.
Рання класика (перша половина V ст. до н.е.) – суворий стиль			
Давня Греція	1. Скульптура не має того анонімного, абстрактного характеру, як скульптура архаїки, проте і в ній індивідуальні риси художників майже не простежуються. 2. Жіноча статуя значно відстає у своєму розвитку від чоловічої.	Імена скульпторів невідомі	«Трон Людовізі», бл. 470 р. до н.е. (Національний музей Риму (Терми Діоклетіана), Рим). «Дельфійський візничий», 478 чи 474 рік до н. е.,

	3. Улюблений комплекс скульптурних мотивів – гімнастичні змагання. 4. У мистецтві скульптури продовжують панувати міфологічні теми й сюжети. 5. Основним матеріалом стає бронза.		(Дельфійський археологічний музей). «Хлопчик, який виймає скалку», середина I ст. до н.е. (Капітолійський музей, Рим). «Зевс Громовержець», Близько 460 р. до н.е. (Національний музей? Афіни).
		Мирон	«Бігун Лада». (Скульптура втрачена). «Дискобол», близько 120-140 рр. (Мармурова римська копія з втраченого бронзового оригіналу. Палац Массімо, Рим).
Висока класика (середина V ст. до н.е.)			
Давня Греція	1. Скульптури Парфенона. Фронти Парфенона вважають вершиною в еволюції фронтонної скульптури. 2. «В Афінах більше статуй, ніж живих людей». (Плутарх) 3. Уперше в статуй Поліклета використано прийом «хіазм» у зображенні руху людини.		Статуї зі східного фронту Парфенона, 428 – 438 рр. до н. е. (Деякі скульптури східного фронту, вивезені лордом Елгіном до Лондона, (Британський музей)).
		Фідій	Статуя Зевса (не збереглася). Аполлон, V ст. до н.е. «Афіна-Войовниця», «Афіна-Парфенос», V ст. до н.е. (оригінали статуй не збереглися).
		Поліклет з Аргоса	«Дорифор», бл. 440 р. до н.е. (Оригіналу не збереглося. Існують численні копії, у тому числі в Неаполі, Ватикані (Музей Кьярамонті), Мюнхені, Флоренції).
Пізня класика (кінець V – IV ст. до н.е.)			
Давня Греція	1. Найкращим введенням у скульптуру можуть слугували рельєфи. 2. Скульптори продовжують створювати рельєфні цикли, що прикрашали храми та громадські пам'ятники. 3. Виникають нові види рельєфу: <ul style="list-style-type: none">• «документальні» рельєфи: плити, на яких вирізували тексти різноманітних громадських документів;• приватні, інтимні рельєфи – у вигляді вотивного рельєфу або у вигляді надгробної стели. 4. Великої популярності досягли жіночі одягнені статуї. 5. Створюються оголені жіночі статуї.	Скопас	Галерея різноманітних образів – Афродіти, Ареса, Асклепія, Афіни-ваханки, Менади, амазонок та ін. «Менада», бл. середини IV ст. до н.е. (Римська копія з грецького оригіналу бл. 350 р. до н.е. Альбертінум, Дрезден).
		Пракситель	«Гермес із Діонісом», бл. 340–330 рр. до н.е. (Археологічний музей Олімпії, Олімпія). «Афродіта Кнідська», I ст. до н. е. (Римська копія з грецького оригіналу, Ватиканський музей, Рим).
		Лісіпп	«Геракл, який відпочиває», бл. 330 р. до н.е. (Римська робота кінця II - початку III ст. н.е. з бронзового зразка роботи Лісіппа 2-ї половини IV ст. до н. е., Національний археологічний музей, Неаполь).

			«Гермес, який відпочиває», IV ст. до н.е. (Національний археологічний музей, Неаполь). «Сократ», IV ст. до н.е. (Лувр, Париж).
		Леохар	«Аполлон Бельведерський», бл. 330 – 320 рр. н.е. (Римська мармурова копія бронзового оригіналу, музей Пія-Климента, Ватикан, Рим). «Артеміда Версальська», 350-320 рр. до н.е. (Лувр, Париж).
Елліністичний період (IV–I ст. до н.е.)			
Давня Греція	1. Елліністичне мистецтво сповнене контрастів – гігантського і мініатюрного, парадного і побутового, алегоричного і натурального. 2. Його риси – помпезність й інтимність, драматизм і пристрасність – риси протилежні. 3. Відомі скульптури, – Афродіта Мілоська, Ніка Самофракійська, вівтар Зевса в Пергамі – синтезують вищі, недосяжні зразки античної пластики. 4. Школи скульптур: родоська, пергамська, александрійська.	Аполлоній син Нестора з Афін	«Кулачний борець», бл. 100 р. до н.е. (Музей терм, Рим, Італія). «Бельведерський торс», I ст. до н.е. (Музей Пія-Климента, Ватикан, Рим).
		Харес або Піфокрит	Ніка Самофракійська, 175–150 рр. до н.е. (Лувр, Париж).
		Агесандр Антіохійський	«Венера Мілоська», 130 і 100 рр. до н.е. (Лувр, Париж).
	Родоська школа (III ст. до н.е. – початок II ст. до н.е.). Характерною особливістю скульптури було зображення людини в стані емоційного напруження.	Агесандр Полідор Афанадор	«Лаокоон», бл. 40 р. до н.е. (Мармурова копія другої половини I ст. до н.е. з оригіналу, який був виконаний у бронзі в 200 р. до н.е. у Пергамі і не зберігся. Музей Пія-Климента, Ватикан, Рим).
		Харес з Лінда	«Родоський колос», 276 р. до н.е. (Статуя не збереглася).
	Пергамська школа Виникла під впливом видатних скульпторів попереднього періоду – Лісіппа і Скопаса. Характерними є скульптурні групи галлів («Гал, що вмирає»; «Гал, який вбиває себе і свою сім'ю» тощо).	Скопас	Битва греків з амазонками. Фрагмент фриза Галікарнаського Мавзолею, середина IV ст. до н.е. (Фрагменти зберігаються в Британському музеї, Лондон).
		Імена 14 скульпторів – не збереглися	Фриз Вівтаря Зевса в Пергамі (Пергамський вівтар), 180 р. до н.е. (Пергамський музей, Берлін).
	Александрійська школа Для неї характерна витонченість, камерність. Улюблений образ скульпторів – образ богині Афродіти – набув особливої чарівності з легким відтінком кокетливої легковажності.	Кефісодот Молодший і Тімарх	Афродіта Медицейська (Медічі), I ст. до н.е. (Мармурова копія втраченого грецького оригіналу, Уффіці, Флоренція). Афродіта з Кірени, бл. 310 р. до н.е. (Зберігалася в Римі, але зустрічалися згадки, що президент Італії Берлусконі віддає скульптуру за місцем знахідки – до Лівії, так як цього вимагав Кадафі).

Давній Рим			
Царський період (мистецтво етрусків) (VIII–VI ст. до н.е.)			
Давній Рим	<ol style="list-style-type: none"> 1. Розвиток мистецтва каноп. 2. Створення численних теракотових саркофагів. 3. Створення портретів із бронзи. 4. Поширення «вотивних голів» із глини. 	Імена авторів не збереглися	<p>«Капітолійська вовчиця», V ст. до н.е. (<i>Капітолійські музеї, Рим</i>).</p> <p>Канопи.</p> <p>«Голова юнака з Лаціума», кінець III ст. до н.е., (<i>Мюнхенська гліптіотека</i>).</p> <p>«Капітолійський Брут», 1-а половина III ст. до н.е. (<i>Рим, Капітолійські музеї, Палац консерваторів, Зал тріумфів</i>).</p> <p>Етруський «Саркофаг подружжя» з Бандитачча, VI ст. до н.е. (<i>Музей Вілли Джулія, Рим</i>).</p> <p>«Саркофаг із Вольтери», II ст. до н.е. (<i>Археологічний музей, Флоренція</i>).</p>
Республіканський період (V ст. – 30-ті рр. до н.е.)			
Давній Рим	<ol style="list-style-type: none"> 1. «Веризм» у портретах – реалізм, який переходить у натуралізм. 2. Два основні напрямки розвитку скульптурного портрета: <ul style="list-style-type: none"> • староримський (веристичний), для якого характерне продовження традицій етруської та ранньоіталійської скульптури; • еллінізуючий – вплив елліністичного мистецтва скульптури. 3. Два типи скульптурного зображення: закритої статуї та реалістичного портрета. 4. Велика кількість пам'ятників на честь перемог полководців. 	Імена авторів не збереглися	<p>Скульптурний портрет Олександра Македонського з Олександрії Єгипетської, II-I ст. до н.е. (<i>Британський музей, Лондон</i>).</p> <p>«Голова старого в покривалі», середина I ст. до н.е. (<i>Музей Кьярамонті у Ватикані, Рим</i>).</p> <p>Чоловічий портрет, сер. I ст. до н.е. (<i>Палаццо Массімо алле Терме, Національний Римський музей</i>).</p> <p>«Портрет Катона Старшого», 80-і рр. до н.е. (<i>Рим, музей Торлонія</i>).</p> <p>«Гай Марій», копія з портрета II ст. до н.е. епохи Августа (<i>Мюнхенська гліптіотека</i>).</p> <p>«Голова старого», бл. 60 р. до н.е. (<i>Мюнхенська гліптіотека</i>).</p> <p>«Портрет полководця з Тіволі», 2-а чверть I ст. до н.е. (<i>Національний римський музей, Рим</i>).</p> <p>«Портрет Помпея», бл. 30-50 рр. до н.е. (<i>Нью-Карлсбергська гліптіотека в Копенгагені</i>).</p>
Імперський період (30-ті рр. до н.е. – 476 р. н.е.)			

Давній Рим	<p>«Августівський класицизм»</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Характеризується простотою та ясністю будови, суворістю, стриманістю, чіткими формами. 2. Поширюються жіночі портрети. 3. Уперше з'являються дитячі портрети. 	Імена авторів не збереглися	<p>«Імператор Август», I ст. до н.е. (Мюнхенська гліптотека).</p> <p>«Статуя Августа з Прими Порти», остання чверть I ст. до н.е. (Ватиканські музеї, Музей Кьярамонті, Рим).</p> <p>«Статуя Августа, що приносить жертву (в образі великого понтифіка)», остання чверть I ст. до н.е. (Музей Пія-Климента, Рим).</p> <p>«Портрет Лівії Друзилли», 14-22 рр. до н.е. (Музей Сен-Реймон, Тулуза).</p>
	<p>Епоха династії Юлієв-Клавдієв</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Традиційне зображення імператора з ідеалізованим обличчям в образі героїзованих фігур. 2. При ідеалізованій формі тіла в душі культової статуї в обличчі передані індивідуальні риси – риси немолодої та некрасивої людини 	Імена авторів не збереглися	<p>«Статуя Клавдія в образі Юпітера у вінку», 41 – 54-ті рр. (Ватиканські музеї, Музей Пія-Климента, Рим).</p>
	<p>Епоха династії Флавіїв</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Піднесення в розвитку скульптури. 2. Характерні динамічні й просторові композиції, тонка передача фактури матеріалу. 3. З'являється живописність – основна особливість стилю. 4. Портрет виконують погрудним, із розвернутими плечима. 	Імена авторів не збереглися	<p>«Веспасіан», 81 – 96 рр. (Лувр Париж).</p> <p>«Портрет невідомої римлянки (Флавія Юлія?)», 80 – 90 рр., (Капітолійські музеї, Рим).</p>
	<p>Епоха Траяна</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Стиль – холодний, позбавлений емоційності, проте цілісний і виразний. 2. Характерні риси – спокійний вираз обличчя, сухувате трактування, яке прийшло на зміну рельєфному моделюванню, скромні зачіски, різка, графічна передача зморщок, чіткий малюнок повік і губ. 3. У кінці правління Траяна склалася нова форма бюста – груди й руки нижче плечей. 	Імена авторів не збереглися	<p>«Статуя римлянки (т.зв. «Сабіна», можливо, Салоніна Матидія), 160-ті рр. (Рим, Лоджія деї Ланці).</p> <p>«Статуя імператора Марка Ульпія Траяна», 98 – 117 рр. (Ксанти, Німеччина).</p>
	<p>Епоха Андріана</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Відроджується класицизм. 2. З часів Адріана римські скульптори перестають розфарбовувати мармур: райдужну оболонку очей, зіниці, брови тепер передають різцем. 3. Майстри навчилися зображати погляд (раніше очі розмальовували). Око зображене рельєфно: зіниця – за допомогою бурава, райдужна оболонка – рельєфною лінією. 4. Поверхня оголених частин тіла, особливо обличчя полірується до яскравого блиску, а волосся й одяг залишаються матовими. 5. З'являються портрети чоловіків із бородою. 	Імена авторів не збереглися	<p>«Портрет Андріана», 30-е рр. II ст. (Британський музей, Лондон).</p>

	<p>Епоха Антонінів</p> <ol style="list-style-type: none"> Відхід від реального життя, заглибленість у внутрішній світ, легкий смуток моделей. Завжди суворо дотримується портретна схожість. Споглядальний настрій підкреслений трактуванням очей із різко врізаними зіницями, напівприкритими м'якими важкими повіками. 	Імена авторів не збереглися	«Портрет імператора Коммода в образі Геркулеса», бл. 185 р. (Капітолійські музеї, Рим). Т. з. «Сиріанка», 160 р., (Ермітаж, Санкт-Петербург).
	<p>Період Марка Аврелія</p> <ol style="list-style-type: none"> Техніка виконання скульптурного портрета стає віртуозною: поглиблюється рельєф, що підсилює контраст світлотіні, використовується бурав для поглиблення зіниці ока, очі набувають більшої виразності. Формується основний принцип римського портрета: суворість, простота і ясність образу. 	Імена авторів не збереглися	«Марк Аврелій», 160 –180 рр. (Археологічний музей, Стамбул). «Портрет Луція Вера», 130 – 169 рр. (Ермітаж, Санкт-Петербург). «Портрет Антоніна Пія», 186-161 рр. (Національний археологічний музей, Неаполь).
	<p>Епоха Северов</p> <ol style="list-style-type: none"> Епоха найбільшого розвитку римського портрета. Характерно для портрета: пасма волосся, які завиваються на лобі; роздвоєна борода; контраст білизни шкіри з тінню на волоссі; зайва деталізація, через яку зникає легкість виконання. 	Імена авторів не збереглися	«Септимій Север», 193 – 211 рр. (Мюнхенська гліптотека). «Юлія Домна», 195 р. (Мюнхенська гліптотека). «Бюст Каракалли», 211 – 217 рр. (Пергамський музей, Берлін). «Юлія Авіта Маммея», 200-ті рр. (Британський музей).
	<p>Епоха солдатських імператорів</p> <ol style="list-style-type: none"> На перший план виступає характеристика особистості. Зникає витонченість та ідеалізованість: техніка спрощена, риси обличчя виконані грубими лініями, з відмовою від детального моделювання, фігура й обличчя асиметричні. 	Імена авторів не збереглися	«Філіпп Аравітіянин», 244 – 249 рр. (Ермітаж, Санкт-Петербург). «Хлопчик в тозі», 2-а чверть. III ст. (Дрезден, Альбертінум). «Статуя Требоніана Галла», 251-254 рр. (Метрополітен-музей, Нью-Йорк).
	<p>Епоха іллірійських імператорів</p> <ol style="list-style-type: none"> Спрощення зображення, Зіниці роблять зовсім круглими. 	Імена авторів не збереглися	«Портрет імператора Проба», 276 – 282 рр. (Капітолійські музеї, Рим).
Давній Рим	<p>Скульптура V-IV ст.</p> <ol style="list-style-type: none"> Зберігається реалізм у портретах. З'являються нові риси: портрети створюють більше натуральної величини; риси обличчя застигають, нагадуючи маску; на лоб лягає правильною дугою чуб; зіниці вирізані широким півколом, що надає погляду напруги й зосередженості. Подальшого розвитку набуває рельєф та кругла пластика. 	Імена авторів не збереглися	«Колос Константина Великого», бл. 325 р. (Капітолійські музеї, Рим). «Портрет імператора Максиміана Дазі», 305 – 313 рр. (Національний музей, Каір). «Портрет імператора Аркадія», кінець IV ст., (Археологічний музей, Стамбул). Кінна бронзова статуя Марка Аврелія (170 р.), (Капітолійський пагорб, Рим).

СИНХРОНІСТИЧНА ТАБЛИЦЯ 3

СКУЛЬПТУРА СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ

Країна	Характерні риси скульптури	Скульптор	Назва твору
Дороманський період (VI–X ст.)			
Норвегія	1. Зображення рідкісних фігур, які мають вигляд великоголових і кремезних істот. 2. Різьба зі стилізованим візерунком із фігурами звірів чи птахів, обплетених ремнями.	Імена авторів невідомі	Різьблення дерев'яних прикрас корабля, знайденого в Озеберге близько Осло, IX–X ст.
«Каролінгське Відродження» (VIII–IX ст.)			
Ірландія	1. Рельєфи із зображеннями біблійних персонажів і тварин, геометричним і рослинним візерунком. 2. Панівним стає орнамент.	Імена авторів невідомі	Кам'яний хрест із монастиря Клонмакнойс в Ірландії, (відомий як Хрест Писаний), сер. X ст. Палітурка для «Золотого Кодексу», створеного в монастирі Ехтернах в IX ст.
Романський період (XI–XII ст.)			
Франція	1. Посилення ролі людської фігури в декоративно-орнаментальній композиції, розширення тематики введенням біблійних і євангельських легенд про мучеництво святих і повчальних притч. 2. <i>Закон рамки</i> : зображення цілковито вписувалося в призначене для нього місце на стіні, а «страх пустоти» змушував майстрів покривати рельєфами або розписами будь-яку вільну поверхню. 3. Людський образ романське мистецтво не надіяло, зазвичай, шляхетністю та красою. 4. Романська скульптура відкрила нові сторони реальності – образи жадливого й потворного. Ці образи зазвичай були включені в орнаменти, що покривають зовнішні стіни храму, розміщені на капітелях тощо. 5. Статуй романська епоха майже не створила. 6. Для Франції характерна монументальна скульптура з каменю, пов'язана з оформленням стіни.	Імена авторів невідомі	Тимпан південного portalу церкви Сен П'єр у Муассакє (бл.1120 р.): «Христос у славі», «Святий Петро». Тимпан собору Сен Лазар в Отені (1125 – 1145 рр.): «Страшний суд», рельєф притолоки північного portalу «Єва». Церква Сен Жиль в Сен-Жиль-дю-Гар: оформлення західного фасаду: «Розп'яття», «Христос у славі», «Поклоніння волхвів». Тимпан церкви в Больйо-сюр-Дордонь («Христос у славі») Скульптура західного фасаду церкви Сент Трофім в Арле «Святий Петро».
Німеччина	1. Велика та дрібна пластика з бронзи й дерева була зосереджена всередині храму. 2. Монументальна скульптура з каменю не набула особливого поширення і розвитку. 3. Нетиповим є пишно прикрашені портали. 4. Поширення набула тема Розп'яття.	Імена авторів невідомі	Церква св. Михайла в Хільдесгейме: рельєфи бронзових дверей, 1015 р. Бронзові двері церкви в Аугсбурзі, сер. XI ст.: «Святі апостоли». «Розп'яття» архієпископа Геро, 975 р. (собор у Кельні).

	<p>5. Відзначено поєднання елементів піднесеного й буденного, героїчного й комічно-гротескового.</p> <p>6. Весь декор храму ніби утворював гігантський орнамент, який густо обліплював портали, стіни, колони і складався з великої кількості дрібних деталей.</p>		Надгробок Рудольфа Швабського, 1080 р. (Мерзебургський собор, Німеччина).
Італія	1. Тектонічний декор зовнішніх поверхонь за відсутності чіткого взаємозв'язку елементів об'ємно-просторової композиції.	Імена авторів невідомі	Портал церкви Санта-Марія-де-Ріполь, бл. 880 рр. (Ріполь, Італія).
Іспанія	1. Іспанська скульптура романського стилю нерідко передбачає складні образні системи готики.	Імена авторів невідомі	Портик Слави в соборі Сантьяго ді Компостелла, бл. 1080 – 1211 рр. (Іспанія).
Період готики (XIII–XV ст.)			
Франція	<p>1. Скульптура пов'язана зі стіною – статуї почали поміщати в ніші з трипелюстковим обрамленням, яке навіювало абриси верхньої частини фігури.</p> <p>2. Мистецтво прикрашання порталів пішло на спад.</p> <p>3. Основну увагу зосереджено на скульптурі всередині соборів.</p>	Імена авторів невідомі	<p>«Мадонна Жанни д'Евре», 1339 р. (Лувр, Париж).</p> <p>«Мадонна з немовлям» з Сент-Еньян, бл. 1330 р. (Собор Нотр-Дам у Парижі).</p> <p>«Принесення у храм», 1211 – 1311 рр. (Собор у Реймсі).</p> <p>«Зустріч Марії з Єлизаветою», 1225 – 1240 рр. (Собор у Реймсі).</p> <p>«Благовіщення». (Собор у Реймсі).</p> <p>«Галерея королів». (Собор у Реймсі).</p> <p>«Усміхнений ангел». (Собор у Реймсі).</p> <p>«Позолочена мадонна», бл. 1270 р. (Амьєнський собор).</p> <p>Декор Шартрського собору. Південний портал. (10 000 скульптурних зображень із каменю і скла).</p>
		Клаус Слютер (між 1340 і 1350–1406)	<p>«Колодязь предків» («Криниця Мойсея»), бл. 1395-1406 (Шанмоль, госпіталь, Діжон, Франція).</p> <p>Скульптура portalу церкви монастиря Шартрез де Шаммоль, 1388 р. (Діжон, Франція).</p> <p>Надгробок Філіпа Сміливого в Діжоні, 1381 – 1410 рр.</p> <p>Надгробок Філібера Прекрасного і Маргарити Австрійської, 1516 – 1531 рр. (Церква Св. Миколая Толентінського в Бру, Франція.)</p>
Німеччина	<p>1. Готичну скульптуру відрізняла незвична для того часу пластичність і експресивність.</p> <p>2. Зовнішній декор собору набагато стриманіший, скупий, Проте скульптури більше в інтер'єрах.</p>	Імена авторів невідомі	<p>«Імператор Генріх II і його дружина Кунігунда», 1240 р. (Бамбергський собор).</p> <p>Кінна статуя імператора Оттона I на коні, 1250 р. (Площа в Магдебурзі).</p>

	3. Для монументальної скульптури характерною є індивідуалізація образів і драматизм, поєднання рис справжнього реалізму з експресивністю і навіть екзальтацією.		Скульптури собору святих Маурітіуса й Катарини, 1209 – 1520 рр. (<i>Магдебург</i>). Скульптура Кельнського собору, 1248 – 1560 рр. Декор собору в Наумбурзі.
Англія	1. Готична скульптура абсолютно підпорядкована архітектурі й носить суто декоративний характер. 2. У період «прикрашеного» і «перпендикулярного» стилів у соборах розміщено так багато скульптурного декору, що створюється враження «вібрації архітектурних форм».	Імена авторів невідомі	Скульптури собору в Уельсі, 1185 – 1190 рр. – XIII ст. (<i>Західний фасад (297 статуй)</i>). Скульптура портала собору в Лінкольні, 1185 – 1311 рр.
Іспанія	1. Скульптурне оздоблення собору загалом не відіграє активної ролі у створенні синтетичного художнього образу. 2. Синтез скульптури та живопису готичного стилю втілений в іспанських вівтарях – ретабло , прикрашених живописними панно та різьбленою дерев'яною розфарбованою скульптурою.		Скульптура собору в Леоне, поч. XIII ст. – 1303 р. Скульптура собору в Бургосі, 1221 – 1567 рр. Скульптура собору в Толедо, бл. 1227–1493 рр.
Італія	1. Відбувається емансипація скульптури від архітектури в період пізньої готики. 2. Основну роль відіграє статуя. 3. Досягається гранична конкретність у деталях зовнішності («готичний натуралізм») при збереженні загальної умовності фігур. 4. З'являються перші зразки портрета, насамперед похоронного.	Бенедетто Антеламі (1177 – 1233)	Рельєф «Зняття з хреста», 1178 р. (<i>Хор у Пармському соборі</i>). «Гравець на цистрі». (<i>Пармський баптистерій</i>).
		Нікколо Пізано (бл. 1220 – між 1278 і 1284)	Рельєф «Зняття з хреста», 1233 р. (<i>Притвор Собору Святого Мартіна, Лукка, Італія</i>). «Голова дівчини», (<i>Палаццо Венеція, Рим</i>). Рельєфи «Різдво» і «Поклоніння волхвів», 1260 р. (<i>Фасад собору Святого Мартіна, Лукка, Італія</i>). Кафедра баптистерію, 1260 р. (<i>Собор у Пізе</i>). Багатофігурні рельєфи кафедри Сієнського собору, 1265 – 1268 рр. «Мадонна з Немовлям», 1265 р. (<i>Рельєф кафедри собору в Сієні</i>). Рельєф саркофага св. Домініка, 1266 р. (<i>Церква Святого Домініка, Болонья</i>). Фонтан «Фонте Маджоре», 1277 р. (<i>Перуджі, Італія</i>).

СИНХРОНІСТИЧНА ТАБЛИЦЯ 4

СКУЛЬПТУРА ВІДРОДЖЕННЯ

Країна	Характерні риси скульптури	Скульптор	Назва твору
Проторенесанс (від 1260-х до початку 1320-х рр.)			
Італія: Піза, Флоренція, Рим, Сієна, Падуя, Венеція.	1. Розвиток скульптури пов'язаний із Середньовіччям: романським і готичним стилем та візантійськими традиціями. 2. Розвиток статуарної пластики у вигляді церковних кафедр, надгробних пам'ятників, міських фонтанів.	Нікколо Пізано (бл. 1205–1280)	Вибрані твори: кафедра Баптистерію в Пізі, 1260 р.
		Арнольфо ді Камбіо (згадується з 1265 по 1302)	Вибрані твори: «Різдво», 1285–1291 рр; «Мадонна з немовлям», бл. 1296–1302 рр. (Базиліка Санта-Марія-Маджоре, Рим).
Раннє Відродження (1320–1410-ті рр.)			
Італія: Флоренція	1. Дві художні школи Тоскани – сієнська та флорентійська. 2. Для тосканських майстрів скульптури характерним є підвищений інтерес до готичного художнього стилю (спіралеподібність фігур) з класицистичним початком, що виявляється в гармонії загального ладу статуй, у шляхетності й багатстві їх пластичної мови. 3. Набувають популярності жанр монументального надгробка та архітектурно-скульптурні ансамблі на зразок урочистого монумента, що включають статуї Мадонни, Святих, ангелів, алегоричні зображення християнських чеснот.	Джованні Пізано (згадується з 1265 по 1314)	Вибрані твори: кафедра церкви Сант Андреа в Пістойї, 1300–1301 рр., кафедра собору в Пізі, 1302–1310 рр., «Мадонна делла Чінтола», бл. 1312 р.
		Тіно ді Камаїно	Вибрані твори: надгробок кардинала Петроні, 1318 р. Рельєф «Історія Адама і Єви», бл. 1321–1330 рр. з фасаду собору в Орв'єто.
		Андреа Пізано (згадується 1330 по 1348)	Вибрані твори: північні двері Баптистерію у Флоренції, 1330–1336 рр.; «Мадонна з немовлям», 1340-ті рр.
Середнє Відродження (1410–1498 рр.)			
Італія	1. Монументальна скульптура розквітає: вона виноситься на церковні фасади й площі та набуває характеру пам'ятника. 2. Зростає декоративна функція скульптури: розвиток декоративного рельєфу, що поєднує образотворчі й орнаментальні мотиви, іноді відзначених використанням різних поліхромних матеріалів – майоліки, позолоти тощо. 3. Популярним стає жанр	Лоренцо Гіберті (1378–1455)	Баптистерій Святого Іоанна Хрестителя (Сан-Джованні Батисту): північні двері; східні двері – відомі як «Ворота Раю».
		Донателло (Донато ді Нікколо ді Бетто Барді, 1386–1466)	Вибрані твори: статуя Давида, 1440 р. (Національний музей Барджелло, Флоренція); кінна статуя Кондотьєра Еразма да Нарні, прозваного Гаттамелате, 1447–1453 рр. (Падуя); рельєфи купелі

	надгробного пам'ятника, кінного монумента, скульптурного портрета й портретної медалі. 4. Розвиток портретного бюста.		баптистерію церкви Сан-Джованні в Сієні «Пір Ірода», танок Саломеї.
		Андреа дель Верроккьо (1435/36–1488)	<i>Вибрані твори:</i> надгробок П'єтро та Джованні Медічі, 1469–1472 рр. (Базиліка Сан Лоренцо, Флоренція); «Давид», 1473–1475 рр. (Музей Барджелло, Флоренція); «Хлопчик із дельфінами», бл. 1470 р. (Палаццо Веккьо, Флоренція); кінна статуя кондотьєра Бартоломео Коллеоні, 1479–1496 рр. (Площа Сан-Джованні-е-Паоло, Венеція).
Високе Відродження (1498–1520)			
Італія	1. Провідна роль належить римській художній школі. 2. Панує образ героя – ідеально прекрасної людини-творця, досконалої фізично й духовно.	Мікеланджело Буонарроті (1475–1564)	<i>Вибрані твори:</i> «П'єта», 1497–1499 рр. (Собор Святого Петра, Рим); «Давид», 1501–1504 рр. (Академія витончених мистецтв, Флоренція); «Мойсей», бл. 1515 р. (Церква Сан-П'єтро-ін-Вінколі, Рим); скульптури капелі Медичі – «Вечір», «Ніч», «Ранок», «День», 1520–1534 рр. (Церква Сан-Лоренцо, Флоренція).
Флоренція	1. Розквіт скульптури. 2. Новий тип ренесансної гробниці в ніші стіни, яка обрамлена антикізуючими архітектурними деталями.	Бернардо Росселліно (1409–1464)	Гробниця Леонардо Бруні, 1446–1447 рр. (Церква Санта-Кроче, Флоренція).
		Дезідеріо да Сеттіньяно (1428–1464)	Гробниця кардинала Марсуппіні, 1455 р. (Церква Санта-Кроче, Флоренція).
		Антоніо Росселліно (1427м1479)	<i>Вибрані твори:</i> гробниця кардинала Португальського, 1461–1466, (Церква Сан-Міньято аль Монте Флоренція); портрет Маттео Пальм'єрі, 1468 р., (Національний музей, Флоренція); рельєф «Поклоніння волхвів», бл. 1470–1475 рр. (Церква Санта-Анна деї Ломбарді, Неаполь).

СИНХРОНІСТИЧНА ТАБЛИЦЯ 5

СКУЛЬПТУРА XVII–XVIII СТОЛІТТЯ

Країна	Характерні риси скульптури	Скульптор	Назва твору
СТИЛЬ БАРОКО XVII СТОЛІТТЯ			
Італія	<p><i>Бароко (з лат. barocco – дивний, незвичний або грубий, незграбний, фальшивий; від португ. barruco – перлина, яка має якийсь дефект). Барочним позначали все неприродне, довільне, перебільшене.</i></p> <ol style="list-style-type: none"> Характерні риси скульптури бароко: <ul style="list-style-type: none"> естетична афектація; потяг до величчя й розкоші; багатство декоративних елементів; криволінійність, незвичність форми. На зміну статуї як організуючому началу площі з'являється обеліск із його динамічною спрямованістю вгору, а ще частіше – фонтан, пишно прикрашений скульптурами. Особливістю скульптури бароко є патетика, динамічність, світлотінь, створення скульптурних груп. 	Джованні Лоренцо Берніні (1598–1680)	<p><i>Вибрані твори:</i></p> <p>«Весна», «Осінь» (1616), «Святий Себастьян» (1617), «Благочестивий образ» і «Пекельний автопортрет» (1619); «Давид», «Аполлон і Дафна» та «Викрадення Прозерпіни» (1618–1625); Ківорій і Кафедра собору Святого Петра (1624–1633), Надгробок Папи Урбана VIII» (1628–1647); архітектурно-скульптурна композиція «Екстаз Святої Терези» (1647–1651); портрети «Костанца Буонареллі» (1636), «Павло V» (1617–1618), «Лікар Габріель Фонсек» (1669–1670), «Людовик XIV» (1665); Фонтан Тритона (1640), Фонтан Бджіл (1644), Фонтан Чотирьох річок (1648–1651).</p>
Франція	<ol style="list-style-type: none"> У другій половині XVII ст. скульптура досягла значного розквіту. Розвивалася, переважно як декоративна, в тісному зв'язку з архітектурою та садово-парковим мистецтвом. Багато значних скульптур були створені, зокрема, для ансамблю великого палацу у Версалі. 	П'єр Пюже (1620–1694)	<p><i>Вибрані твори:</i></p> <p>портал ратуші в Тулоні (1656); рельєф «Олександр Македонський і Діоген» (1692); «Мілон Кротонський» (1671–1683).</p>
Німеччина	1. Скульптура XVII ст. розвивалася в тісному зв'язку з архітектурою, відігравала основну роль в оздобленні інтер'єрів.	Ганс Раяхель (1570–1642)	«Розп'яття» (1605). «Архангел Михаїл із сатаною» (1603–1606).
		Себастьян Вальтер (1576–1645)	Рельєфи «Таємна вечеря»; «Покладання в труну».
		Георг Петель (1601/02–1634)	«Венера і Купідон» (бл. 1624). «Геркулес, що бореться з гідрою». «Магдалина – біля підніжжя розп'яття» (1625–163).
Іспанія	1. Скульптура цього часу суто	Хуан	«Розп'яття».

	релігійна. 2. Має яскраво виражений національний характер. 3. Міцна традиція середньовічного мистецтва.	Мартінес Монтаньєс (1580–1649)	«Мадонна з немовлям». «Св. Бруно». Святий Ієронім (1611).
СТИЛЬ КЛАСИЦИЗМ XVII СТОЛІТТЯ			
Франція	<i>Класицизм (від лат. classicus – зразковий) – зорієнтований на античні зразки.</i> 1. Характерні риси класицизму: <ul style="list-style-type: none">нормативність (симетрія, статичні пози, простий сюжет, рівномірний колорит золотаво-коричневий);раціоналізм;гармонія, чітке й просте вирішення композиції;розділення жанрів на «високий» і «низький»; домінування малюнка над кольором. 2. Скульптура Франції XVII століття сполучає в собі риси класицистичні тенденції та декоративність бароко.	Франсуа Жирардон (1628–1715)	1. Пам'ятник Ришельє в Сорбонні (1675–1677). 2. «Аполлон і німфи». 3. фонтан Пірамід (Версаль). 4. «Викрадення Прозерпіни».
		Антуан Кузевокс (1640–1720)	1. Пам'ятник Мазаріні в Луврі (1692). 2. «Німфа з мушлею». 3. Статуя герцогині Бургундської у вигляді Діани, Лувр (1710).
		Гійом Куца (1677–1748)	1. «Приборкувачі коней» або «Коні Марлі», Париж (1743–1745). 2. «Діана-мисливиця» (Люксембурзький сад). 3. «Діана з оленятком» (Сад Тюільрі). 4. Мармурова статуя королеви Марії Лещинської у вигляді Юнони (Лувр).
Німеччина		Юстус Глесскер (бл. 1620 – бл. 1681)	1. «Розп'яття» (1648–1653).
СТИЛЬ РОКОКО XVIII СТОЛІТТЯ			
Франція	<i>У рококо вперше проявляється стійка зацікавленість у зображенні інтимних переживань, що стало провіщенням сентименталізму з його інтересом до певних станів людської душі.</i> 1. Характерні риси рококо: <ul style="list-style-type: none">перевага вигнутих ліній над прямими;відмова від ордерної системи;легкість й асиметрія;вишуканість і примхливість форм;орнамент займає панівне місце в образотворчому мистецтві.	Жана Батиста Пігалья (1714–1785)	1. «Меркурій, що зав'язує сандалію» (1736–1739). 2. «Хлопчик з кліткою» (1750). 3. «Венера» (1748).
		Етьєн Моріс Фальконе (1716–1791)	1. «Амур, що пригрожує» (1755). 2. «Зима» (1771). 3. Кінний пам'ятник Петру I.
		Жан Батист Лемуан (1704–1776)	Численні мармурові бюсти.
СТИЛЬ НЕОКЛАСИЦИЗМ XVIII СТОЛІТТЯ			
Франція	Неокласицизм протиставив природну простоту декоративності рококо.	Жан Антуан Гудон (1741–1828)	<i>Вибрані твори:</i> статуя Вольтера (1781); «Морфей» (1777); «Діана-мисливиця»; Портрети Д. Дідро, Ж.-Ж. Руссо, Ю. Франкліна, К. В. Глюка тощо.

Німеччина	<ol style="list-style-type: none">1. Скульптурі характерна ідеалізуюча тенденція.2. Створення амбітних фігур і груп у натуральну величину.	Андреаса Шлютера (1664–1714)	<ol style="list-style-type: none">1. Кінна статуя «Великого курфюрста» (1703).
Англія		Джон Флаксман (1755–1826)	<ol style="list-style-type: none">1. Статуї: «Покірність долі», «Спляча дитина», «Аполлон в образі пастуха», «Кефал і Аврора».2. Надгробна пластика: пам'ятник судді Менсфілду; надгробок Дж. Рейнолдса (1803–1813, Лондон, собор Св. Павла).3. Мала пластика в керамічному матеріалі.

СИНХРОНІСТИЧНА ТАБЛИЦЯ 6

СКУЛЬПТУРА ХІХ–ХХ СТОЛІТТЯ

Країна	Характерні риси скульптури	Скульптор	Вибрані твори
СТИЛЬ НЕОКЛАСИЦИЗМ			
Франція	Скульптори прагнули відродити класичні грецькі ідеали краси й не сприймали будь-якої інтерпретації грецької античної скульптури. Актуальність теми – персоніфікації римських божеств в обличчях провідних особистостей історії.	Антоніо Канова (1757–1822)	1. «Наполеон у вигляді Марса» (1803–1809 рр.).
		Бертель Торвальдсен (бл. 1770–1844).	1. «Ганімед і Юпітер-орел» (1817р). 2. «Ганімед, який подає чашу для пиття» (1804). 3. «Ганімед, який наливає чашу» (1816).
		Арістид Майоль (1861–1944)	1. «Середземне море» (1901–1905). 2. «Ніч» (1902-1906). 3. «Помона» (1907). 4. «Іль-де-Франс» (1910–1925). 5. Пам'ятник Сезанну (1912). 6. «Сидяча жінка» (1905).
Німеччина		Християн Даніель Раух (1777–1857)	1. Надгробок королеви Луїзи Пруської (1811–1814 рр.). 2. Вікторія, Бранденбурзькі ворота (1824 р.). 3. Віра, Любов, Надія (1844–1852 рр.). 4. Монумент Фрідріху Великому (1839–1851 рр.).
СТИЛЬ РОМАНТИЗМ			
Франція	Художні прийоми скульптурних творів стилю романтизму: • відкритість – переважання діагоналі в побудові композиції твору; • єдність – злиття окремих елементів або персонажів в єдине ціле; • одночасне використання низки різночасових жестів і поз в одному персонажі, що породжує стрімкість і тривалість дії; • нестійкість фізичного положення, що демонструє потенційність душевних рухів (ноги героїв часто зображені в польоті, у повітрі);	Франсуа Рюд (1784–1855)	1. Монументальний рельєф «Виступ добровольців у 1792 р. (Марсельєза)» (1833–1836 рр.). 2. «Наполеон, який набув безсмертя» (1845–1847 рр.).
Німеччина	• напруженість, яка є основою характеру персонажа й проявляється в складках одягу, який	Карл Фрідріх Шинкель (1781–1841)	1. Монумент на горі Кройцберг у Берліні (1818–1821). 2. Палацовий міст зі

	розвивається, переплітається, у вигинах повороту тіла. Людський початок розкриває себе й через зображення звукової дії – скоєного крику, стогону, співу.	Артур Вааге (1833–1898)	скульптурами за ескізами Шинкеля (1819–1823). 3. Рельєфне зображення на Берлінській академії архітектури. 1. «Кінь».
XIX СТОЛІТТЯ			
Франція	Творчість Родена – на межі реалізму, романтизму, імпресіонізму та символізму.	Огюст Роден (1840–1917)	Вибрані твори: «Врата Пекла» (1880–1917 рр.); Статуя «Мислитель»; «Поцілунок»; «Данаїда» (1885 р.). «Громадяни Кале» (1886). «Руки Бога» (1898 р.). «Рука Родена, що утримує торс» (1917 р.).
АВАНГАРДНІ ТЕЧІЇ КІНЦЯ XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ			
Імпресіонізм			
Франція	Характерні риси імпресіонізму: <ul style="list-style-type: none">• безпосереднє бачення, перше, короточасне враження (до включення свідомості);• мотив замість сюжету;• «кадровка» замість композиції;• робота на пленері;• «мозаїкоподібна» техніка живопису.	Едгар Дега (1834–1917)	1. «Велика арабеска» (бл. 1880-1890). 2. «Маленька танцівниця».
Італія		Медардо Россо (1858–1928)	1. «Дівчинка, яка сміється» (1889). 2. Кінний пам'ятник Гарібальді в Павії (1880). 3. «Чоловік, який читає» (1894). 4. «Бесіда в саду» (1893). 5. «Хворий у госпіталі» (1889).
СКУЛЬПТУРА СТИЛЮ МОДЕРН			
Бельгія	Митці модерну намагалися зробити побут мистецтвом, а мистецтво – побутом, розробивши універсальну систему, художні засоби якої були характерні будь для чого: для монументального панно, фасону одягу, живописного полотна, скульптури, кухонного приладдя тощо.	Жорж Мінне (1866–1941)	1. «Мати й мертва дитина» (1886). 2. «Хлопчик, який несе реліквії» (1897). 3. «Фонтан уклінних» (1898). 4. «Прагнення до миру» (1930).
Німеччина	Одним з основних виражальних засобів у мистецтві модерну був орнамент.	Герман Обріст (1862–1927)	1. Гобелен «Цикламен» («Удар біча») – символ модернізму.

Франція		Еміль Антуан Бурдель (1861–1929)	<i>Вибрані твори:</i> «Танок», «Музика»; Портрет Ж. О. Д. Енгра (1908); Пам'ятники: А. Міцкевичу в Парижі (1909–1929); К. М. Альвеару в Буенос-Айресі (1914–1917); скульптури «Геракл, що стріляє з лука» (1909); «Пенелопа» (1909–1912); «Сафо» (1924–1925).
МОДЕРНІСТИЧНІ ТЕЧІЇ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ			
Кубізм			
Франція	Створення композиції шляхом розкладання всіх предметів і форм на прості геометричні фігури та їх перекомбінування відповідно до задуму митця.	Пабло Пікассо (1881–1973)	1. «Жіноча голова» (1909). 2. «Келих абсенту» (1914).
		Осип (Жозеф) Цадкін (1890–1967)	1. «Знищене місце Роттердам» (1953). 2. «Пам'ятник Ван Гогу» (1961). 3. Пам'ятник братам Ван Гогам» (1964).
		Жак (Хаїм-Якоб) Ліпшиць (1891–1973)	1. «Голова». 2. «Гітарист». 3. «Дівчина з косою». 4. «Арлекін з мандоліною» (1925). 5. «Арлекін із гітарою» (1925). 6. «Образи Італії» (1961–1962).
Україна		Олександр Архипенко (1887–1964)	<i>Вибрані твори:</i> «Задрапірована жінка», (1911); «Жінка, яка іде» (1912); «Жінка з віялом» (1914); «Дві жінки» (1920).
Футуризм			
Італія	Одночасне зображення рухомого об'єкта в різні моменти.	Умберто Бочконі (1882–1916)	1. «Унікальні форми безперервності в просторі» (1913). 2. «Єдина форма протяжності в просторі» (1913).
Експресіонізм			
Німеччина	<i>Характерні риси експресіонізму:</i> — предмети та явища зовнішнього світу слугують лише засобом, матеріалом для вираження становлення художника до світу;	Ернст Барлах (1870–1938)	1. «Пам'ятник полеглим» для собору в Гюстрові (1927).
Швейцарія	— постійний пошук нових художніх прийомів (контраст живопису й малюнка, ліній і їх спрямованості тощо).	Альберто Джакометті (1901–1966).	1. «Людина, яка крокує», (1960).

Абстракціонізм			
Англія	Абстракціонізм (від лат. <i>abstraction</i> – далекий від дійсності).	Генрі Мур (1898–1986)	1. «Мати й дитя». 2. «Дві форми» (1936).
Реді-мейд			
Франція	Readi-made – від англ. <i>ready</i> «готовий» і англ. <i>made</i> «зроблений»). Техніка, яку використовували в різних видах мистецтва, у якій автор представляє як свій твір якийсь об'єкт або текст, створений не ним самим і не з художньою метою.	Марсель Дюшан (1887–1968)	1. «Велосипедне колесо» (1913). 2. «Сушилка для пляшок» (1914). 3. «Фонтан» (1917).
Сюрреалізм			
Іспанія	«Сюрреалізм» – від французького <i>surrealisme</i> , що в перекладі означає надреальне, надреалізм. Поєднання несуміжних предметів і матеріалів (людський торс, він же комод), матеріалів і їх якостей (годинник, який розтікається).	Жоан Міро (1893–1983)	1. «Жінка і Птах» (Dona i Ocell).
ПОСТМОДЕРНІЗМ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ			
Поп-арт			
США	Поп-арт (англ. <i>pop art</i> , від <i>popular art</i> – загальнодоступне, популярне мистецтво) – за основу для своїх творів митці взяли типові образи масової споживчої культури, насамперед комікси й рекламу.	Клас Ольденбург (1929)	1. «Гігантський гамбургер». 2. «Прищіпка» (1976).
Кінетичне мистецтво			
Швейцарія	До кінетичного мистецтва (від гр. <i>kinetikos</i> – приводити в рух) належать твори, які містять у собі реальний або уявний рух.	Жан Тінгелі (1925–1991)	1. «Трофей мисливця на Голема». 2. «Фонтан Стравінського»).
США		Александр Колдер (1898–1976)	1. «Людина» (1967). 2. «Цирк Колдера» (1926–1930).
Гіперреалізм			
У різних країнах	Гіперреалізм заснований на фотографічному відтворенні (копіюванні) реальності.	Двейн Хенсон Рон Муек Керол Фейсман. Джеймі Салмон Джекі Кей Сео Сем Джінкс	
3D скульптура			
Росія	Тривимірні інтерпретації однойменних творів Рембрандта, Крамського, Матісса, Клімта та ін.	Олександр Таратинов (1956)	<i>Вибрані твори:</i> «Нічний дозор 3D», «Невідома», «Танець», «Поцілунок».

КОРОТКА БІБЛІОГРАФІЯ

1. Агбунов М. В. Путешествие в загадочную Скифию. – М.: «Наука», 1989.
2. Асеев Ю. С. Джерела. Мистецтво Київської Русі. – К., 1980.
3. Афанасьева В. К. Искусство Древнего Востока. – М., 1976.
4. Бунин А. В., Саваренская Г. Я. История градостроительного искусства. – 2-е изд. – М., 1979. – Т. 1: Градостроительство рабовладельческого строя и феодализма.
5. Буткевич Л. М. История орнамента: учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений, обучающихся по спец. «Изобразительное искусство» – М.: Гумаанитар. Изд. Центр ВЛАДОС, 2008.
6. Варакина Г. В. Основные этапы истории европейского искусства: учеб. пособие. – Ростов н/Д., 2006.
7. Великий тлумачний словник сучасної української мови / Голов. ред. В.Т.Бусел, редактори-лексикографі: В.Т. Бусел, М.Д. Василюк-Дерибас, О.В. Дмитрієв, Г.В. Латнік, Г.В. Степенко. – К., 2005.- 1720 с.
8. Виппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. – 3-е изд. – М.: «Издательство В. Шевчук», 2010. – 368 с.
9. Воронова О. П. Искусство скульптуры. – М.: Знание, 1981. – 112 с.: ил.
10. Всеобщая история искусства. Версия 1.0 [Электронный ресурс]: курс лекций / И. А. Пантелеева, М. М. Миркес, М. В. Тарасова и др. – Электрон. дан. (8 Мб). – Красноярск: ИПК СФУ, 2008. – (Всеобщая история искусства: УМКД № 28-2007 / рук. творч. коллектива В. И. Жуковский). – 1 электрон. опт. диск (DVD).
11. Гнедич П. П. История искусств. Живопись. Скульптура. Архитектура. – М., 2006.
12. Данилова И. От средних веков к Возрождению. Сложение художественной системы картины кватроченто. – М., 1975.
13. Дмитриева Н. А. Краткая история искусств. – М., 1968. – Выпуск I. От древнейших времен по XVI ст.
14. Дмитриева М. Э. Изобразительное искусство // История искусств стран Западной Европы от Возрождения до начала 20-го века. Искусство XIX века. II книга. Германия. Австрия, Италия. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. – С.7–46.
15. Захарова Е. В. Хеппенинг, перформанс, энвайромент – становление новой концепции искусства второй половины XX в. // «Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение» (№ 4/2013). – Т., 2013. – С.21–25.
16. Зелинский Ф. Ф. История античной культуры. – СПб., 1995.
17. Иконников А. В. Зарубежная архитектура. – М., 1982.
18. Ильина Т. В. История искусств. Западноевропейское искусство. – М., 1983.
19. История зарубежного искусства: учебник / Науч.-исслед. ин-т теории и истории изобраз. искусств ордена Ленина Акад. художеств СССР; под ред. М. Т. Кузьминой, Н. Л. Мальцевой. – 3-е, изд. доп. – М., 1983.
20. История стилей в искусстве и costume / Сидоренко В. И. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2004.
21. Кантор А. М. Изобразительное искусство XX века. – М., 1973.
22. Кириченко М. А. Основы образотворчої грамоти. – К.: Вища школа, 1982.
23. Киселева М. С. Культура Западной Европы от Возрождения до Реформации // Запад и Восток. Традиции и современность. – М., 1993. – С.189–204.

24. Кривавич Д. П., Овсійчук В. А., Черепанова С. О. Українське мистецтво: Навч. посібн.: У 3 ч. / Передмова проф. С. Павлюка. Ч. 2. – Львів: Світ, 2004.
25. Крючкова В. А. Социология искусства и модернизм. – М., 1979.
26. Колобова К. М. Древний город Афины и его памятники. – Л., 1961.
27. Куликова И. С. Экспрессионизм в искусстве. – М., 1979.
28. Куманецкий К. История культуры Древней Греции и Рима. – М., 1990.
29. Кутырева И.В. Эстетика постмодерна / И. В. Кутырева ; Саратовский государственный университет имени Н.Г. Чернышевского: Уч. пособие; – Саратов: 2016. – 56 с. – Электрон. аналог друк. вид.: режим доступа: http://elibrary.sgu.ru/uch_lit/1606.pdf (дата звернення 10.09.2015 р.). – Назва з екрана.
30. Лекції з історії світової та вітчизняної культури: навч. пос. / за загальн. ред. Яртіся А. В., Фендрика С. М., Черепанової С. О. – Львів, 1994.
31. Любимов Л. Искусство Древнего мира. – М., 1971.
32. Любимов Л. Искусство Западной Европы: Сред. века. Возрождение в Италии. Кн. для чтения. – 2-е изд., испр. и доп. – М., 1982.
33. Мастера авангарда / Автор-сост. Е. А. Останина. – М., 2003.
34. Матье М. Э. Искусство Древнего Египта. – М., 1970.
35. Моисеева Н. А. Культурология. История мировой культуры. – СПб.: Питер, 2007.
36. Окладников А. П. Центральнаяазиатский очаг первобытного искусства, Новосибирск, 1972.
37. Петровський В. В., Радченко Л. О., Семенко В. І. Історія України: Неупереджений погляд. – Харків: ВД «Школа», 2007.
38. Полікарпов В. С. Лекції з історії світової культури: навч. посібник. – Х., 1990.
39. Померанцева Н. Эстетические основы искусства Древнего Египта. – М., 1985.
40. Сидоренко В. И. История стилей в искусстве и costume / Серия „Среднее профессиональное образование“. – Ростов н/Д., 2004.
41. Слабошпицкий М. Ф. Геродот из Галикарнасса. Скифия. – К.: «Довіра», 1992.
42. Соколов Г. И. Акрополь в Афинах. – М., 1968.
43. Соколов Г. И. Искусство Древней Греции. – М., 1980.
44. Соколов Г. И. Искусство Древнего Рима. – М., 1971.
45. Сокольникова Н. М. История изобразительного искусства: ученик для студ. высш. пед. учеб. заведений: в 2 т. Т. 1. – 2-е изд., стер. – М.: Издательский центр «Академия», 2007. – 304 с.: ил
46. Сопотинский О. И. Искусство западноевропейского Средневековья. – М., 1964.
47. Татаркевич В. Історія шести понять: Мистецтво. Прекрасне. Форма. Творчість. Відтворництво. Естет. Переживання / Пер. з пол. В. Корнієнка. – К.: «Юніверс», 2001.
48. Терпільовська Л. Золота історія України. – К., 1995.
49. Українське мистецтво / Ю. П. Нельговський, Д. В. Степовик, Л. Г. Членова – К.; 1976.
50. Художня культура України: Навч. посіб. / Л. М. Масол, С. А. Ничкало, Г. І. Веселовська, О. І. Оніщенко; За заг. ред. Л. М. Масол. – К.: Вища шк., 2006. – 239 с.: іл.
51. Шейко В. М., Гаврюшенко О. А., Кравченко О. В. Історія світової культури: навч. посібник / наук. ред. В. М. Шейко. – К.: Кондор, 2006.

52. <http://works.tarefer.ru/31/100396/index.html>
53. <http://goraknig.org/kuljtura/?kniga=NDU4NDc3Mw>.

Навчальне видання

Шмельова Тетяна Всеволодівна

МИСТЕЦТВО СКУЛЬПТУРИ

Навчально-методичний посібник

На обкладинці використано репродукцію скульптури Джованні Страцца «Мармурова вуаль (Діва Марія)»

Коректори:
Гримашевич Галина Іванівна
Маловицька Людмила Флавіївна

Надруковано з оригінал-макета автора

Підписано до друку ____
Формат 60х84 1/16. Папір офсетний. Гарнітура Arial, 12. Друк різнографічний.
Ум. друк. арк. 19.2. Обк. вид. арк. 12.64. Наклад 300 пр. Зам. № 42.

Редакційно-видавничий відділ
Житомирського державного університету імені Івана Франка
м. Житомир, вул. Велика Бердичівська, 40.